

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء الكويتيين
العدد 513 أبريل 2013

ثقافة التكريم بين الواقع والمجاملة
سليمان الحزامي

تطور غناء العصر الجاهلي
د.يوسف الرشيد

المنظور النسائي في الرواية العربية
د.رشيد وديجي

إطلالة تاريخية ثقافية على الكويت
صالح خالد المسباح

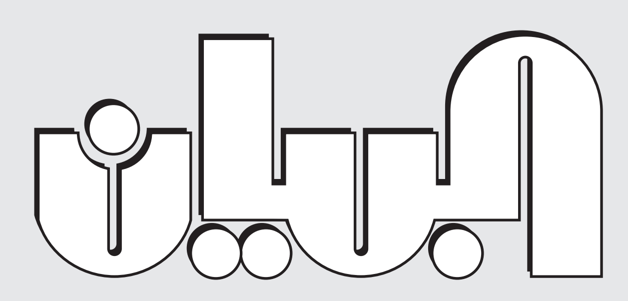
عبد الله زكريا الأنصاري.. الأديب الشامل المستنير
ليلى محمد صالح



يعقوب الرشيد .. دبلوماسي القصيدة

البيان
العدد 513 أبريل 2013
تصدر عن رابطة الأدباء الكويتيين

وزارة الإعلام - مطبعة حكومة دولة الكويت
www.media.gov.kw



العدد 513 أبريل 2013

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء الكويتيين

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: ٥٠٠ فلس، البحرين: ٧٥٠ فلسا، قطر: ٨ ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: ٨ دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: ٨ ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: ٥٠ ليرة، مصر: ٣ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت ١٠ دنانير.
للأفراد في الخارج ١٥ ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل ٢٠ ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت ٢٥ ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022 - فاكس: 22510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

وزارة الإعلام - مطبعة حكومة دولة الكويت



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(513) April 2013

Editor in chief

S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

محتويات العدد

كلمة البيان

دراسات

مقالات

قراءات

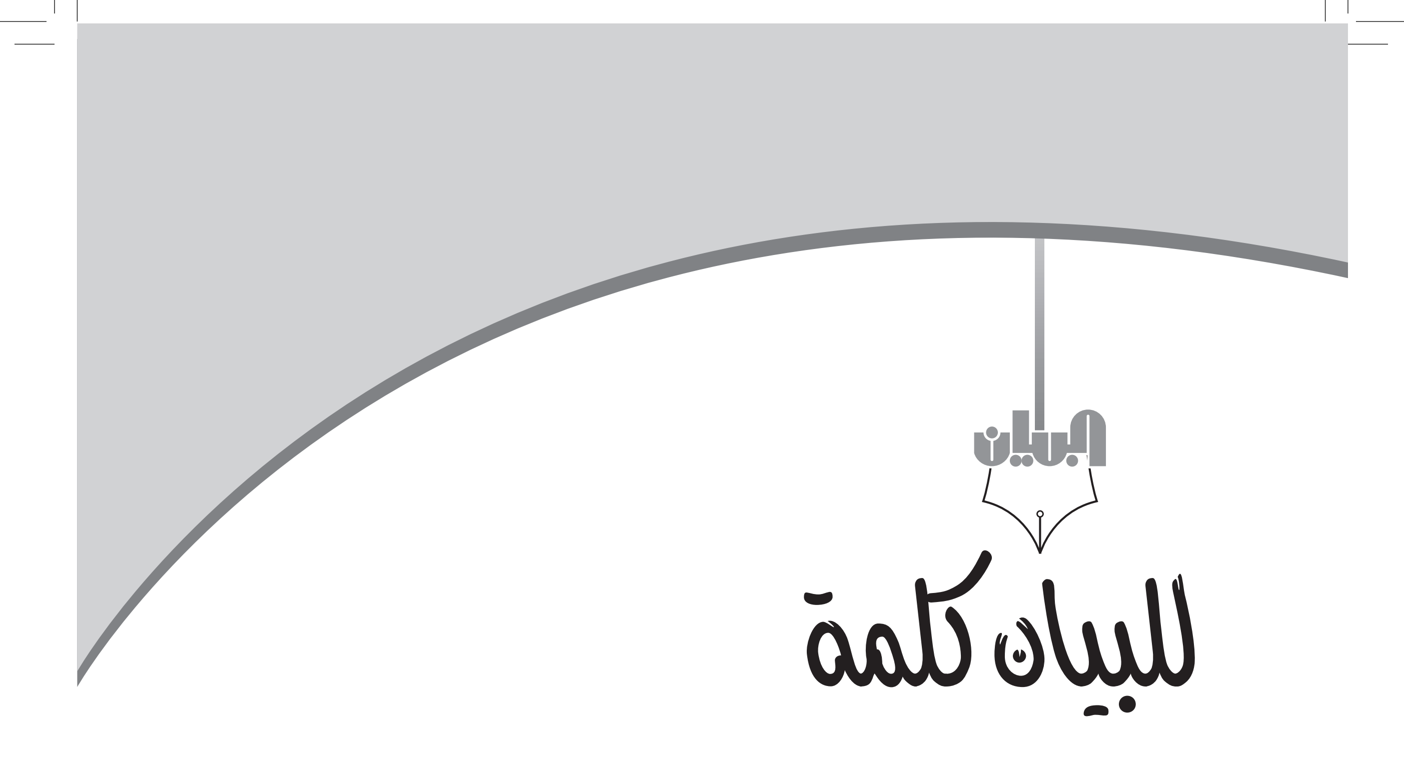
مسرح

أعلام

شعر

نصوص

قصة



ثقافة التكريم بين الواقع والمجاملة........ سليمان الحزامي

ثقافة التكريم بين الواقع والمجاملة

بقلم: سليمان الحزامي *

التكريم حالة وجدانية اجتماعية، يتوق إليها الإنسان ويتمناها.. والتكريم يأخذ أشكالاً متعددة، تبدأ بالثناء اللفظي، وبإهداء الزهور وبتقديم الجوائز العينية والنقدية، والتكريم في الثقافة العربية عادة ما يكون بعد الوفاة، فيتم إطلاق اسم ما على أحد الميادين أو أحد الشوارع من باب التكريم لهذا العالم أو ذاك الأديب، ومن خلال المسابقات، تمنح الجوائز أيضاً من باب الفوز بالجائزة ويغلفون كلمة الفوز بإطار جميل تحت اسم التكريم ولعل من أبرز الجوائز العالمية لتكريم أعلام العالم في فنون الثقافة والعلوم والآداب جائزة نوبل والتي تعتبر من أرفع الجوائز العالمية مادياً ومعنوياً.

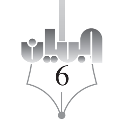
ودخلت الدول العربية ميدان الجوائز العينية والمادية في ميادين متعددة، في الأدب والعلوم، والطب والثقافة بشكل عام.. والجوائز العربية مؤطرة بإطار من الإقليمية المحدودة وأحياناً الضيقة، فهناك جوائز تمنح لأبناء البلد الواحد فقط أو في ميدان واحد فقط كالطب أو الشعر أو القصة إلى آخره، لكن جائزة نوبل هي من أوسع الجوائز انتشاراً ورفعة في العالم، وهناك جوائز لها سمعة عالمية تمنحها بعض الدول كما هو في المملكة المتحدة، أو فرنسا، لكنها لا ترقى إلى مستوى جائزة نوبل، وكذلك في الوطن العربي هناك جوائز أيضاً تُمنح لأبناء الوطن العربي أو لمن يتكلم اللغة العربية ويقدم أبحاثاً ودراسات باللغة العربية، ومن أبرز هذه المؤسسات .. مؤسسة الكويت للتقدم العلمي والتي تعتبر جائزتها مادياً جائزة رفيعة المستوى، كما هي جائزة لها سمعة عالمية الآن، وأتمنى أن يتسع الإطار لهذه الجائزة لتمنح لجميع الجنسيات دون تحديد جنسية ما،



ولجميع اللغات دون تحديد اللغة العربية فحسب.. وذلك حتى تأخذ هذه الجائزة صداها العالمي بين دول العالم كما هي الحال مع جائزة الملك فيصل في المملكة العربية السعودية.. والتي هي فعلاً تعتبر جائزة نوبل العربية ..

لكن نجد أن أسلوب منح الجائزة في الدول العربية لا يخضع لميزان العدالة العلمية أو المعرفية وإنما يخضع لمعايير أخرى، لعل من أبرزها أسماء من تعطى لهم الجوائز .. فأنت تفاجأ في الجوائز التي تمنح على مستوى الدول العربية في مصر مثلاً أو الكويت .. أو لبنان أو غيرها من الدول العربية لأبناء البلد فقط، وهذا أمر مشروع ومحمود من باب المنافسة والتنافس لكن المحزن في الموضوع أن البعض يحصل عليها دون أن يكون لديه إنتاج علمي أو أدبي يستحق هذه الجائزة، بل إن حصل على هذه الجوائز .. حصل عليها لمجرد أنه اسم علم في المجتمع .. وعندما تبحث خلف هذا الاسم ماذا قدم لهذا المجتمع تجد أنه لم يقدم شيئاً، إلا أنه شخص معروف أو ينتمي إلى فئة ما في هذا المجتمع أو ذاك.. بمعنى آخر إن الجائزة تعطى له أو لها .. لأنها أو لأنه ينتمي إلى هذه الأسرة أو تلك العشيرة .. دون المحاولة في البحث عن الإنتاج الذي قدمه أو عن الخدمة التي قدمها للفكر الإنساني حتى ولو كان محلياً، وهنا الطامة الكبرى..

فهل نحن نكرم الإنسان لاسمه أو نكرم الإنسان لفعله أو نكرم الإنسان لإنتاجه، ثلاث شعب علينا أن نختار إحداها ليكون مرجعاً لنا في تقديم هذه الجائزة أو تلك، فالاسم لا يعني شيئاً والفعل مسألة تقديرية، بمعنى أن هناك أفعالاً تستحق التكريم وهناك أفعال لا تصل إلى مستوى التكريم وهذا الكلام ينطبق أيضاً على النتاج الأدبي أو العلمي، فنحن نجد في فلسفة التكريم في الوطن العربي أن أحدهم قدم عملاً ما وتوقف عن الإنتاج أو عن الكتابة لمدة ثلاثة أو أربعة عقود وبعدها يُعطى جائزة من أرفع الجوائز .. وكأن هذا الإنسان قد مات وبعث من جديد وتذكّره القائمون فقرروا منحه تلك الجائزة دون النظر في التطور الذي حدث في العلوم الإنسانية وفي الكتابة



قبل خمسين عاماً أو ثلاثين عاماً، فالرؤية في التقييم اختلفت، لكن فلسفة التكريم في الوطن العربي لا تخضع لمعايير الزمن والتطور وإنما متمسكة بمعايير العلاقة الشخصية والموروث حتى وإن كان أمره يزيد عن نصف قرن، وكأن الأجيال الجديدة لا تستحق أن تمنح هذه الجوائز، فإنها بعيدة عن ذلك الجيل، مع العلم إنها قريبة من روح الزمن، وهنا نجد أننا نقف في مفترق الطريق بين الحداثة والتقليدية فأيهما يستحق التكريم فلو ذهبنا إلى التقليدية فمن الواجب علينا أن نقوم بتكريم الرازي وابن الهيثم، وغيرهما .. وعلينا أن نكرم فهد العسكر وصقر الشبيب، وأن نبحث في الأسماء التي طواها التاريخ ونترك الأسماء التي تعيش بيننا.. ففلسفة التكريم الخاطئة في الوطن العربي ما تزال تعمل على تكريم أسماء توقف إنتاجها منذ عشرات السنين، والآن نفضوا عنها الغبار وأخذوا يقومون بتلميعها حتى تحصل على هذه الجائزة أو تلك والجيل الذي ما زال ينتج وما زال يقدم لا يلتفتون إليه.

إن معايير منح الجائزة إذا خضعت للأهواء الشخصية، فهي طامة كبرى وفي هذه الحالة، هي نوع من الرشوة والاعتذار عن النسيان وليست جائزة تقدم وابتكار. ونكتشف من خلال هذه المعايير الخاطئة أن فلسفة التكريم خرجت عن خطها الرسمي أو خطها الأساسي وهذه النظرة لا نجدها في بلد عربي ما، ولكن مع الأسف الشديد تكاد أن تغطي مساحة كبيرة من الوطن العربي دون الدخول في أسماء تلك الدول.. وهنا أتساءل على من يقع الخطأ. هل هي لجان الاختيار التي لا تفقه في دروب المسابقات وإنما تعمل على البحث في الأسماء اللامعة في المجتمع.. وهل التكريم هو الأسماء اللامعة أم الأسماء المنتجة.. هل التكريم لفلان التاجر أو رجل الأعمال أو الذي ينتمي لتلك العائلة أو تلك العشيرة أم هوا للشاعر العلم.. أو الكاتب المرموق أو صاحب الفكر المستنير هذه الإشكالية لو استطعنا أن نتخلص منها في الوطن العربي لأصبح لدينا جيل من العلماء والأدباء وهذا هو ما يجعل الغرب يتفوق علينا في هذا المجال، فالمسابقات في



الدول الغربية تخضع كما الجوائز للإبداع وليس للأسماء، فالعمل يعلن عن نفسه وليس الكاتب، لهذا السبب نجد أن كتّاب في الرواية وفي الشعر وفي المسرح أسماء جديدة تلمع وتفوز بجوائز في دول أوروبا وأمريكا ليس لأنها تنتمي إلى تلك العائلة أو تلك العشيرة، ولكن لأنها أنتجت عملاً يستحق تلك الجائزة، فالعمل هو الذي يرفع صاحبه إلى المراتب العليا والحصول على الجوائز وليس الشخص.. أذكر في هذه المناسبة أن أحدهم في إحدى الدول العربية كُتِبَ له ديوان شعر ونسبه إلى نفسه وفاز بجائزة من جوائز الدولة التقديرية في الدول العربية وعندما طلب منه أن يلقي قصيدة من ديوانه لم يستطع أن يقرأها قراءة صحيحة لأن الديوان كتب له ولأن الجائزة منحت له.. لأنه اسم مرموق ومعروف في ميدان من ميادين التجارة.. وقالوا أنه أبدع في ديوانه وبالمناسبة، وعلى حسب علم الكاتب، فإن هذا الديوان هو اليتيم، بمعنى أن هذا الشاعر الفذ الذي حصل على جائزة تلك الدولة لم يكتب قصيدة واحدة بعد ذلك الديوان أو بعبارة أخرى لم يكتب له شيء.. الرجل اكتفى بلقب الشاعر من خلال ديوان واحد والحصول على جائزة تلك الدولة.. والأمثلة كثيرة وخاصة في ميادين القصة والأدب بشكل عام.

إن العدالة مطلوبة في كل شيء والغش مرفوض في جميع الأمور وكما تقول القاعدة الإسلامية «من غشنا فليس منا».. وهذه قاعدة واضحة كالشمس ولكن القائمين على هذه الجوائز يدسون رؤوسهم في الرمال كالنعام ويبحثون عن الأسماء اللامعة دون الإنتاج أو حتى لو كان إنتاجاً دون المستوى.. بينما اللامعون من الكتاب في إنتاجهم الأدبي والعلمي نجدهم أبعد ما يكونون عن نيل هذه الجوائز، لماذا؟ لأنها نظيفة وبعيدة عن الغش وهنا نتساءل؟ مسؤولية من ما يحدث .. هل هي مسؤولية المؤسسات الثقافية أم هي مسؤولية المجتمع أم هي مسؤولية الدولة.. وأنا هنا أترك هذا التساؤل مطروحاً دون أن أذهب لأشخاص، أين توجد هذه العلة، ولكني أنظر إليها إنها موجودة كثيراً مع الأسف الشديد في بلاد الوطن العربي..



ولدينا شباب يستحق التشجيع، ولكنه يحتاج إلى الفرص، لكن النظرة بميزانين متضاربين تجعلنا بعيدين عن الحقيقة، فإلى أن نصل إلى تلك الحقيقة علينا أن نضع العدالة أمام أعيننا..

ولتأكيد ذلك فمن حق، الأدباء في الكويت كمبدعين أن يتحدثوا علانية وليس همساً عن تكريم المبدع الكويتي ونحن هنا في البيان نعمل على قدر الجهد بتقديم فقرات مختصرة جداً نعمل على تكريم هذه الشخصية أو تلك من خلال تزيين مجلة البيان الناطقة باسم الأدباء في الكويت بصورة غلاف تحمل عنواناً لهذا الأديب أو ذلك الشاعر، ومن هنا فقد وجدنا في هذا العدد ونحن نعيش أشهر الربيع أن نضع صورة شاعر الحب وشاعر الربيع يعقوب عبد العزيز الرشيد غلافاً للبيان لهذا الشهر، والشاعر يعقوب الرشيد أديب مخضرم وسفير دبلوماسي استطاع أن يجمع بين الإبداع الشعري والاحتراف السياسي، وكان أول سفير بدولة الكويت في الهند بعد الاستقلال مباشرة، وقد ترك يعقوب الرشيد آثاراً مكتوبة شعراً ونثراً وقصة وحواراً تعطي المتلقي انطباعاً أنه أمام شخصية تستحق التقدير العملي والتأكيد على أصالة هذا الوطن وأبنائه..

يعقوب عبد العزيز الرشيد شاعر مرهف الحس ومواطن راق جداً في تعامله مع وطنه وأبناء وطنه، ونحن هنا في البيان عندماً نضع صورة يعقوب الرشيد غلافاً لهذا العدد فنحن نعطيه جزءاً بسيطاً من التكريم وعلى قدر الكرام تأتي المكارم.

وإذا كان لابد من كلمة أختتم بها افتتاحية هذا العدد فإنني أكتب بقلب يشكو الألم .. ألم الفراق ويتمنى الرحمة .. رحمة الغفران.. الفراق للسيدة الفاضلة والأخت الكريمة/ غنيمة فهد المرزوق رئيسة تحرير مجلة أسرتي الاجتماعية التي فارقتنا وفارقت الحياة قبل طباعة هذا العدد بأيام قليلة وأدعو لها بالغفران والرحمة وهي أمام الرحمن الرحيم عز وجل، فغنيمة لها جانب إنساني وضاء ولامع يعرف به القاصي قبل الداني، فهي امرأة ذات يد طولى في أعمال الخير والتبرع للمحتاجين وإنشاء البيوت والمزارع وحفر الآبار،

والقائمة تطول، وسوف نعمل في البيان على إصدار عدد خاص لهذه السيدة الكريمة القلم والمنبت والمنشأ، غنيمة فهد المرزوق امرأة يقف لها الرجال احتراماً وتقديراً لقلمها الجريء ولآرائها الاجتماعية البناءة فهي مع التقدم الحضاري مع الأخذ بالاعتبار المحافظة على قيم الدين والمجتمع، فمجلة أسرتي كانت مجلة تدخل معظم البيوت العربية دون أن يكون فيها مساس أو جرح كرامات أو أسلوب لا يقرأ .

تركت غنيمة المرزوق أثراً لا يمحى في الصحافة الكويتية كونها أول رئيسة تحرير لمجلة نسائية اجتماعية متخصصة.

ومهما كتبت أو ذكرت فلمعرفتي الشخصية بالمرحومة فإنني أستطيع أن أقول وبكل صراحة أنني لن أعطيها حقها فأسأل الله لها الرحمة والعفو والمغفرة.

وللبيان كلمة

رئيس التحرير





ملف البيان

يعقوب الرشيد ...دبلوماسي القصيدة



يعقوب الرشيد *
دبلوماسي القصيدة

● شاعر ودبلوماسي.

● ولد الشاعر يعقوب الرشيد في الكويت ١٩٢٨/٥/٩.

● والده الشيخ عبدالعزيز الرشيد مؤرخ الكويت الأول، مؤسس مجلة الكويت عام ١٩٢٨، التي تعتبر أول مجلة تصدر في الخليج.

● درس في الكويت وفي الجامعة الأمريكية، وكورسات في الباكستان وفي انجلترا.

● عمل في الصحافة مديراً لتحرير مجلة الكويت ١٩٥٠، وسكرتيراً لتحرير جريدة الشعب عام ١٩٥٨، والتي كان رئيس تحريرها الأستاذ خالد خلف، وهي من صحف الخمسينات.

● في عام ١٩٥٩ رأس تحرير مجلة الشرطة.

● عمل في التدريس. وعين نائبا لمدير الإذاعة الكويتية.

● عمل مديرا للمراسيم بوزارة الخارجية بعد الاستقلال ١٩٦١. ثم عين سفيرا في الهند وباكستان والأردن وتركيا وزائير.

● حصل على الكثير من الأوسمة والجوائز وشهادات التقدير منها: وسام الكوكب من الدرجة الثانية، ووسام الاستقلال من الدرجة الأولى من المملكة الأردنية الهاشمية، كرم من قبل المنتدى الأدبي في (عالية) بلبنان من الشاعرة أنصاف معضاد عام ١٩٩٣، حصل على جائزة تكريم من قبل جمعية الصحافيين الكويتية، وشهادة تقدير من وزارة التربية والتعليم، وشهادات أخرى من معاهد جامعة الكويت.

● شارك في الكثير من المؤتمرات والمحاضرات والأمسيات الشعرية داخل وخارج الكويت.

● قررت بعض قصائده على طلبة جامعة الكويت، وطلبة الثانوية والمتوسطة.

● عضو رابطة الأدباء في الكويت، وفي مجلس الإدارة عام ٩٣-٩٤، ٩٥-١٩٩٦. عضو اللجنة الثقافية لرابطة الأدباء.

● عضو جمعية الصحافيين الكويتية.

● نائب رئيس مجلس إدارة المشروعات السياحية.

---

* عن الموقع الإلكتروني لمكتبة البابطين المركزية للشعر العربي.



دواوينه الشعرية

١ - (سواقي الحب) صدر عام ١٩٧٤ في بيروت.

٢ - (دروب العمر) صدر عام ١٩٨٠ في بيروت.

٣ - (غنيت في ألمي) صدر عام ١٩٩١ في بيروت.

٤ - (الكويت وغدر الجار) صدر عام ١٩٩١ في بيروت.

مؤلفاته الأدبية

- كتاب (الكويت في ميزان الحقيقة والتاريخ) صدر عام ١٩٦٣ .

- (الصيد في أدغال الهند) صدر عام ١٩٩٥.

له كتب معدة للطبع منها: أمتع وأوجع الذكريات، مجموعة مقالات، قصص وشعر من الأدب العربي.

***

يقول الشاعر يعقوب الرشيد: في بداية حياتي الشعرية تأثرت باثنين من الشعراء، الشاعر (فهد العسكر)، وأستاذنا الكبير الشاعر (عمر أبو ريشة)، والذي أقول مفاخرا بأنه كان أستاذي وزميلي عندما كان سفيرا لسورية في الهند، وأنا كذلك كنت سفيرا للكويت في الهند

عن أشعاره يقول الأستاذ حافظ محفوظ: (يعقوب الرشيد شخصية كويتية تجمع بين الدبلوماسية والشعر والحب والسياسة، ولعل خير ما يقال عن شعر يعقوب الرشيد إنه ترجمة صادقة لنفسه، ومرآة حية تعكس قلبه وعقله، وهذا هو شأن الشعر عموما، والرشيد لم يذكر هذا المبدأ، بل عايشه بشفافية وعفوية دون تعقيد، فكان لسانه إذاعة قلبه، وقلمه الصوت الناطق باسمه، وجاءت قصائده رقيقة ذات نزعة إنسانية وسمات عربية خالصة، وبحس قومي عميق بقضايا أمته ومشاكلها.

تمتاز أشعاره بالعذوبة ودقة اللغة، الى جانب المشاعر الوجدانية المرهفة التي يمتاز بها قاموسه الشعري، إنها فيض من الغناء، والإحساس الصادق، والتعبير الفني، والصور الجميلة، التي تجعل العاطفة الإنسانية السامية ذات الأسلوب السلس.

يعقوب الرشيد من الرواد الذين شاركوا في تأصيل حركة الشعر في الكويت. هو شاعر ممتلئ بالحب، جعل من قصائده أغنيات صادقة تتغنى بالوطن الكويت، وبالحياة والوجد والقيم والحب والمرأة وكل ما في الوجد.

إنه شاعر الفرح والحب والجمال، والحياة الزاخرة بالصداقات والعلاقات الدبلوماسية الرفيعة المستوى.

يقول في قصيدة (سواقي الحب) التي تحمل اسم ديوانه الأول، وتتضمن نغمات من الحب والفراق والشوق واللوعة:

تثاءب الحب أم جفت سواقيه

أم أننا لم نعد نحيا أغانيه؟

كأننا في عباب زاخر أبدا

لم نعرف اليم حتى في شواطيه
قد تاه منا على الأنواء زورقنا
وضاع مجدافنا يا فتني فيه
هذا الفراق الذي عانيت لوعته
لم يخمد الشوق بل أمسى يرويه

***

بعد المحنة التي تعرضت لها الكويت في الثاني من أغسطس ١٩٩٠، صدر للشاعر يعقوب الرشيد ديوانان (غنيت في ألمي) و(الكويت وغدر الجار)، فيهما الكثير من القصائد المشحونة بالدلالات الوطنية، والقيم النضالية والتصدي والاحتجاج والرفض للاعتداء على الوطن، والحث للدفاع عن الكويت، كويت الحب والسلام والعروبة والإسلام.

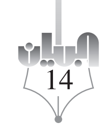
يقول في قصيدة من ديوان (غنيت في ألمي)، يبعث من خلالها الهمم والأمل نحو المجد الجميل للكويت، ثم يقدم الشكر والعرفان والوفاء لمواقف أهل الخليج الخالدة تجاه أهل بلده في محنتهم:

فنحن على العهد الذي كان بيننا
سنخلق فجرا للكويت ونعمل
على رفع مجد طاف بالنجم موكبا
واسم تعالى فوقه يتنقل
فشكرا لأهلي في الخليج فإنهم
منارة عز للكرام ومعقل
فعزي من عز الخليج ومجده
واهلي إن جار الزمان يعولوا

***

ويقول متغنيا بالكويت، كويت الفدا والصمود والتحدي والأمل:

كويت الفدا كويت الأمل
سموت لخلد حللت المقل
خلقت السناء فشع السنا
وطوف مجدك حتى زحل
تخطيت دوما عوادي العدا
وأعليت مجدا رعاه الاول
سنفديك بالروح لا نرتضي
تدنس أرضك مهما حصل
نخوض الغمار برفع البنود
لنعلي الجباه ونعلي الشعل



الشاعر يعقوب الرشيد ..وغابت الابتسامة

بقلم : عبد الله خلف *

فقد أدباء الكويت الشاعر والدبلوماسي الأستاذ يعقوب عبد العزيز الرشيد، في ٢٦ يونيو ٢٠٠٧ بعد أن عاش حياة حافلة بالعطاء الثقافي في مجالات متعددة في التدريس ، والصحافة، والإذاعة، والسلك الدبلوماسي . واكب المسيرة الدبلوماسية مديرا للمراسم في وزارة الخارجية سنة ١٩٦١..ثم سفيرا لدولة الكويت في دول عديدة ..ثم تفرغ للأدب بعد تقاعده وجمع باقات أشعاره في عديد من الدواوين .. بجانب الشعر كان له «الكويت في ميزان الحقيقة والتاريخ»١٩٦٣،و«الصيد في أدغال الهند»١٩٩٥.

كرم اتحاد الكتاب العرب مجموعة من المميزين من الأدباء والشعراء والكتاب الذين كانت لهم إبداعات خلال النصف الثاني من القرن العشرين..وذلك في احتفالية كبرى في دمشق وكانت رابطة الأدباء في الكويت قد رشحت الأستاذ يعقوب الرشيد ليكون ضمن هذه النخبة وذلك في الفترة من ٩/١٦/الى٩/١٨/٢٠٠٤م.

رافقته أنا في هذه الرحلة بصفتي الأمين العام لرابطة الأدباء..قلد الشاعر يعقوب عبد العزيز الرشيد وشاحا ومنح هدية تذكارية تحمل اسم اتحاد الكتاب والأدباء العرب برعاية فخامة السيد رئيس الجمهورية العربية السورية بشار الأسد ..وعندما استدعي على منصة التكريم قدم الدكتور علي عقلة عرسان نبذة عن سيرته خلال الفترة الزمنية في العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين في الحياة الأدبية والدبلوماسية..

وألقى الرشيد نماذج من قصائده الوطنية وما قاله في العروبة عامة ولبنان ودمشق خاصة.وقال في قرينته الأستاذة نفيعة الزويد التي رافقته في

* كاتب من الكويت.



هذه الرحلة بعض الأبيات الشعرية مازحها وهو على المنصة بأبيات من المداعبة صفق لها الجمهور،حملت معه باقة الورد والهدية التذكارية وكان في كامل نشاطه الجسماني والذهني .. لقد ارتبط مع الشاعر العربي السوري عمر أبي ريشة بصداقة وزمالة دبلوماسية في الهند كما ارتبط معه بنسب وثق بينهما علاقة الحب حيث تزوج أحد أبناء عمر بابنة يعقوب الرشيد.. وكانت بينهما مجادلات وسجالات شعرية وإخوانيات أدبية ، لا أعرف إن حافظ عليها ضمن أوراقه..

تولت الأستاذة نفيعة الزويد ترتيب بعض أوراقه من نثر وشعر وأصدرتها في كتابين ، الأول ديوان شعر بعنوان «همسات السبعين» صدر في فبراير ٢٠٠٦والثاني قد حوى النثر والشعر وجاء بعنوان « أمتع وأوجع الذكريات» في نفس ذلك التاريخ.. جاء في الكتاب محاسن وأوزار العمر مع من صاحبهم في أزمنة العمر المختلفة .

أما أعماله الشعرية فكانت في : «سواقي الحب»١٩٧٤،»دروب العمر»١٩٨٠،»غنيت في ألمي»١٩٩١،»الكويت وغدر الجار»١٩٩١. وله في «همسات السبعين» قصيدة مؤثرة هي «أثباج النوى» .. جاء في الأمثال العربية «لجبه فكسر ثبجه» والثبج ما بين الكاهل إلى الظهر وعندما يحمل الإنسان أوزارا نفسية أو مادية فإنه يشعر بالآلام تعصف بثبجه.

قال الشاعر يعقوب الرشيد:

يا ليل رفقا إنني في حيرة

كيف الخلاص وأين أين عناني

قد ضاع مني فوق أثباج النوى

وتبددت في اليم كل سناني

ولقد تولى الشاعر مسيرته الدبلوماسية في زمن المغفور له الشيخ عبد الله السالم الصباح ومن الأوجاع التي داهمته رحيل هذا الرمز الوطني..

تعب النداء على فمي

فغضضت طرفي في اكتئاب

وعرفت كيف الدمعة الخرساء

تختصر الجواب

نزل العظيم عن الجواد

ورد للسيف القراب

إن غبت عني إن طيفك

ليس يدركه غياب

****

وجاءت صدمة الغدر في نفس الشاعر عند الغزو واحتلال البلاد من جيش كنا قد عقدنا عليه الأمل أن يطهر الأراضي العربية المغتصبة في فلسطين ، وكانت فاجعة الغدر:

قد هوى الصرح وعمّ الألم
فتعرت في ذرانا القمم
واستبدت ظلمة في ربعنا
وتنامى في القلوب السأم
****

وتأتي للشاعر ظلمات الليل ثم ثورته:

يا ليل قل لي هل مررت بربعها
أم هل مررت بحسن طرف آسر
أم هل سمعت غناءها بتناوح
أم هل عرفت نحيبها المتشاجر
أم هل رأيت ظلام فجر غائم
أم هل عبرت بحملها المتناثر
****

ومن هموم الأزمنة إلى تقلب الشعارات السياسية ، وإلى الخيانات ، وابتعاد الأصدقاء إلى وفاة أم البنين إلى تدهور لبنان في حرب أهلية مجنونة ، ارتمى الشاعر في ظلمات اليأس وحاصرته رقابة أعاقت مسيرته الحياتية ، ففقد فيها الابتسامة واعتزل الأصحاب والرفاق وكأنه ارتد عن الرياض الجميلة إلى نفق مظلم حاول البعض أن يخرجه من هذا النفق المظلم إلى عالم الألحان والغناء واقترانهما بالشعر والكلام الجميل فلم يخترق أسوار الكآبة والأحزان التي تسربت إلى أعماقه حتى اهتدى الى رفيقة تتمم معه مسيرة الدرب ..مدرسة قامت بتسجيل وتوثيق رواد التعليم في دولة الكويت وكان أحد من استقطبتهم الشاعر يعقوب الرشيد وعاش معها في حوار الوجدان وتاقت نفسه ثانية للحياة وما بها من نور وإشعاع فاقترن بها ليتوكأ عليها في الأعوام الأخيرة ولتعود إليه الابتسامة:

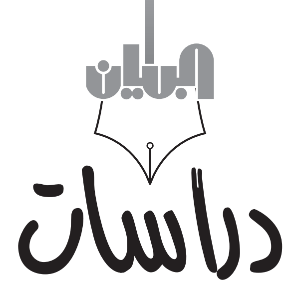
يا ربيع الحب يا زهو المنى
جددي الأحلام والحب الأصيل
وتعالي نستقي شهد اللقا
وتعالي نعمر الدنيا هديل
علنا نسمو إلى روض الهنا
ونناجي روضة الدوح الجميل
يا نفعة الخير يا أزهار روضته
يا نبعة الحب في أرض الهوى العطر
****

وعاد الشاعر إلى الأحلام والأنغام وأخذ يلاحق أطياف الجمال وباقات الألوان ويرى رفيقة دربه فيها:

أضاء الصباح لطيف الجمال
فرحت أغني لدفء الغرام
ليزهر في ربعنا برعم
يضوع بزهر الهنا والرهام
وكوني له قطرات الندى
كورد تعشقه فاستقام
****

رحم الله من غادرنا الى رحمة الله تعالى وعزاؤنا لأهله وذويه ، وأم عبد الله التي أتمت معه مشواره الأخير وكانت له خير معين ، وكنت أزوره بين آونة وأخرى فأجد عنده أبناءه أو أحدا منهم فأتركه ليسعد بلقائهم فأعود إليه في يوم آخر وأجده يثني على زوجته كثيرا التي وقفت معه كل هذه المواقف ،وكان يطلب منها أن تقرأ له من كتاب يتذكره وتقلب له أوراقه وكان في عامه الأخير تتجمع فيه مشاعر الطفولة ..يتأمل الحياة ويشكو من أثقالها فيعود إلى مرحه ويزهو بها ويبكيه التذكر والتفكر ثم يبحث عن ابتسامته ، هكذا إلى أن ودع الحياة واستجاب لحكم الله سبحانه بنفس راضية مرضية.. رحم الله يعقوب عبد العزيز الرشيد.





دراسات



تطور
غناء العصر الجاهلي
دراسة تاريخية
(٤-٥)

بقلم: د.يوسف الرشيد *

الجزء الرابع :

هذه دراسة حاول من خلالها الباحث أن يلقي الضوء على بدايات الغناء العربي ومراحل تطوره في العصر الجاهلي . حيث تبين من خلال هذه الدراسة أن الانسان العربي في ذلك الزمن على مستوى جيد من الثقافة التي تناسب ذاك العصر .

غناء السناد :

في هذا النوع من جنس الغناء لا نجد من يحدثنا حول بداية ظهوره ، ولا نجد من يطلعنا على أول من تعامل أو غنى هذا النوع من الغناء . وهل هو مصطلح غنائي خاص بنوع معين من الغناء .؟ أم هو مصطلح عام يطلق على عدة أشكال من الغناء العربي .؟ مع أن المؤرخين العرب قد اجتهدوا في تسجيل دقائق الأمور وسجلوا أول من حدا وأول من غنى ، إلا أنهم وقفوا أمام هذا النوع من الغناء كما يقف الحائر فيما يقول ، مع أنهم وصفوا هذا الجنس من الغناء بشكل دقيق قد أدى إلى فهمه الفهم النظري . ومع ذلك فأن هذا الوصف الذي ذكره المؤرخون يوحي لنا بأن هذا الجنس من الغناء كامل المواصفات الفنية من حيث النغم والإيقاع علما بأن طبيعة ظهور أو ولادة الفنون الجديدة لا تأتي بشكل كامل دفعة واحدة ، بل تتكون بشكل متدرج وعلى مراحل . فأول المراحل هي وجود فكرة ما ، وثاني المراحل التعامل مع مادة الفكرة ، وثالث المراحل التطبيق العملي وإظهار المادة

---

* كاتب من الكويت.



للوجود . ثم يأتي دور المجتمع الذي يختبر هذا الجديد من حيث القبول أو الرفض . فغناء الحداءِ عندما ظهر للوجود لم يبقى جامداً على ما هو عليه عند ظهوره ، بل زاد الناس فيه(١). أي أن المجتمع قد قبله بعد ما أضافوا له ما يناسبهم وأصبح بمرور الوقت أحد عناصر تكوين ثقافة العربي . فتقبل هذا الفن الجديد أو ذاك من قبل المجتمع ليس بيسير وسهل المنال ، بل هي عملية فنية معقدة ، وتتطلبٍ من صانع الغناء أياً كان نوعه ٍجهداً فنياً على غير المعتاد ، وعمل متواصل في إقناع المستمع لما لديه من جديد ، وقدٍ يرفضٍ هذا الجديد المطروح رفضاً تاماً من قبل المجتمع ، وقد تتقبله بعض فئات المجتمع أو تتردد بعض فئاته بقبوله أو رفضه ، كما وأن عملية رفض أو تقبل الجديد تأخذ من الزمن الوقت الطويل ، وتتحكم فيه عملية الغربلة من حيث الحذف والإضافة أو التعديل والتبديل ليصل إلى مرحلة يعتاد فيها المجتمع على هذا الجديد ويتقبله . كما وأن صانعي الفنون الجديدة لابد من أن يكونوا على مستوى عال من التمكن والاقتدار والموهبة الفنية الربانية التي تقود الفرد لما يطمح إليه في خلق الجديد . ومع ذلك تظلٍ عملية خلق الفنون الجديدة عامة سمة من سمات التطور والتحضر . ثم أن التأثير والتأثر وارد في مرحلة الخلق الجديد وذلك من حيث الاستعارة من فنون أجنبية قائمة ، وثقافة أجنبية تختلف ٍعن ثقافة المجتمع السائدة ، وغالباً ما يستوحي منها الفنان بعض عناصر عمله الفني ، أو أن يستنبط منها ما هو مناسب للمجتمع الذي يعيش فيه . فالفنون الدخيلة لها الأثر القوي في خلق فنون جديدة تختلف عن ما هو موجود في الأصل ، أو أن يدخل أو يضاف لما هو موجود بعض الإضافات التي تظهره بشكل جديد وثوب يميزه بالحداثة والتطور .

إن غناء جنس السناد الذي وصل إلى المؤرخين في مراحله الأخيرة من النضج الفني والذين وصفوه :

« الثقيل ذو التراجيع ، الكثير النغمات والنبرات «

هذا الجنس من الغناء عندما ظهر ، لابد وأن يكون قد مر بمراحل عديدة من الغربلة والتنقيح والحذف أو الإضافة ليصل إلى مرحلة الكمال التي وصفها المؤرخون ، ثم أنه قبل أن يكون متعدد الطرائق لابد من أن يكون ذا طريقة واحدة ثم تتفرع من الأصل باقي الطرائق أو الأنواع . ففي هذا الوصف دليل على أن غناء العرب قد خرج من محيط الغناء الذي يمكن أو نطلق عليه غناء شعبي كالحداء والنصب ، ودخل محيط الغناء المتقن الصنعة والذي تعددت طرائقه إلى ستة طرائق هي :

---

(١) الكامل في التاريخ : مرجع سابق : الجزء الثاني ص ٢٠ .



١. الثقيل الأول وخفيفه.
٢. الثقيل الثاني وخفيفه.
٣. الرمل وخفيفه .(١)

فمن هذا الوصف الدقيق من جهة والمبهم من جهة أخرى ، واقصد مبهم هنا من حيث معرفة الجمل والدرجات أو النغماتالموسيقية التي يتكون منها هيئة اللحن لقوله الكثير النغمات والنبرات ،فمن هذا الوصف يخيل لي أنه يصف وبخاصة جملة « الثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات «، أن هذا النوع من الغناء ذا صنعة و تدبير يخرج عن نطاق نوعية الحداء البسيط ذوالأربع أو الخمس درجات ويخرج أيضا عن نوعية النصب الذي يرتقي عن نوعية الحداء . فالثقيل الأول والثاني والرمل وخفيفه كل منهاتصفه المراجع على أنها إيقاعات وضروب ترافق الغناء ، فمتى ما تنوعت الإيقاعات ، تنوع وكثر معها النغم ، ومتى ما كثر النغم تعددت أنواع وأساليب خلق الألحان . فالإيقاع أيا كان نوعه وتصنيفه يشكل أساس النغم ، والعمود الذي تثبت عليه الأنغام والألحان . وإن كان العلم الحديث قد بين لنا تلك الإيقاعات وأنواعها وتراكيبها . إلا أننا عاجزين عن فهم وبيان الألحان وتراكيبها وأشكالها النغمية التي كانت تردد في ذلك الزمان .

وأبو فرج الأصفهاني في كتاب الأغاني مع اجتهاده الواضح في وصف جنس(*) النغم كقوله في وصف الألحان :

« ثقيل أول بالسبابة في مجرى البنصر : أو كقوله خفيف ثقيل بالوسطى «

فإن هذه المصطلحات قد اجتهد الكثيرين من علماء العصر الحديث في تفسيرها والوصول إلى ما تعنيه والمقابل لها في علوم موسيقى هذا العصر . فمصطلح ما يطلق عليه « مجرى « فهو ما يعني وحدة تصنيف مقامات الغناء. أما الإصبع فهو وحدة تعريف وتسمية المقامات داخل كل مجرى(١) .بيد أن هذه التفسيرات تظل مبهمة من حيث معرفة صياغة الجمل الموسيقية التي يتركب منها هيئة اللحن . فعلى سبيل المثال نجد غطاس عبد الملك يحلل أو يجنس أحد الحان

---

(١) العمدة في محاسن الشعر : مرجع سابق : الجزء الثاني ص ٤٧١ .
(*) جنس : المقام أو السلم المكون منه اللحن .
(١) رسالة يحيى بن علي بن يحيى المنجم : رسالة ابن المنجم في الموسيقى : تحقيق و شرح الدكتور يوسف شوقي : مطبعة دار الكتب سنة ١٩٧٦م ص ٤٢٩ .



معبد(*) في شعر لأبي قطيفة المعيطي(**)(٢) :

القصر فالنخل فالجماء بينهما–
أشهى إلى القلب من أبواب جيرون

إلى البلاط فما حازت قرائنه–
دور نزحن عن الفحشاء و الهون

قد يكتم الناس أسراراً فأعلمها–
ولا ينالون حت،ى الموت مكنوني

ففي تحليل هذا اللحن يقول غطاس :

« وفيه طريقتان : إحداهما ، وهو في إيقاع (خفيف الثقيل الأول ٤/٤) ، وجنس النغم فيه بالوسطى في مجراها . وهذا الجنس شبيه بما يصفه المحدثون في زماننا بقولهم : إن الصوت من جنس (السيكاه) أو (العراق) وضرب إيقاعه (صوفيان ٤/٤)(***) .

فأما تقطيع حروف القول على الإيقاع كما في النموذج التالي ، فذلك أن يجعل شطر البيت بإزاء أربعة أدوار منه ، ولحن الجزء التام من الصوت هو ما يحيط ببيتين متواليين ، وذلك بأنِ يجعل لحن البيت الثاني ، قفلا للأول عند الابتداء ، ثم يجعل البيت الثالث قفلا للثاني عند التسليم في نهاية الصوت ، وذلك تكرار البيت الثاني(١):

دم نك نك
$\frac{4}{4}$ دور الاصل في الإيقاع خفيف الثقيل الأول 4/4

القصر فالنــــخل فالـــجماء بيـنهــما
4 2 1 1   4 2 2   4211   4 22

أشـــهى أ لى الــقلب مــن أبــواب جـيرون
1   4 2 1   422   422   422

(*) معبد : هو معبد بن وهب ... – ١٢٦ هـ – ... – ٧٤٣ م ، أبو عباد المدني ، نابغة الغناء العربي في العصر الأموي : الأعلام الجزء السابع ص ٢٦٤ .

(**) قطيفة المعيطي : هو عمرو بن الوليد بن عقبة بن أبي معيط ... – نحو ٧٠ هـ – ... – نحو ٦٩٠ م : أموي قرشي : شاعر رقيق الشعر جلي المعاني : كان يقيم في المدينة و نفاه عبدالله بن زبير إلى الشام مع من نفاهم من بني أمية ، فأقام زمنا في دمشق أكثر فيه الحنين إلى المدينة حتى رق له ابن الزبير فأذن برجوعه ، فبينما هو عائد أدركه الموت قبل أن يبلغ المدينة . الأعلام الجزء الخامس ص ٨٧ .

(٢) الأغاني : مرجع سابق الجزء الأول ص ٣١ .

(***) صوفيان : لفظ أصطلاحي ، قد يكون منسوباً بالتركية إلى أهل الصوفية و هم الدراويش و المولوية يطلق على ضرب في أصول الإيقاعات البسيطة ، زمان دوره ٤/٤ ، يستعمل على الأكثر في تركيا في نظم الشرقيات بتولي النقرات .المعجم الموسيقي الكبير : الجزء الثالث ص ٤٤٧ .

(١) غطاس عبد الملك خشبة : معبد المغني : المجلس الأعلى للثقافة : المطابع الأميرية سنة ٢٠٠٩م القاهرة: ص ١٢ .

وأقصى ما يستطيع علماء هذا العصر الوصول إليه وشرح مقاصده وبيان تفاصيله هو تقطيع كلمات الشعر لما يتناسب وضربات الإيقاع المرافق لغناء الشعر . ومن النموذج السابق الذي أوردناه نستطيع شرح ما عناه غطاس في بيانه حيث قال :

« أن يجعل شطر البيت بإزاء أربعة أدوار منه »

ومعنى لفظة «أدوار» الذي ذكره غطاس هو جمع دور ، والدور في العلم الموسيقي هو ضربات إيقاعية منتظمة يتكون منها إيقاع معين . فمن تسلسل أداء عدد من الضربات التي تبدأ على سبيل المثال من العدد رقم واحد إلى رقم أربعة ، يكون قد اكتملت دورة إيقاعية الواحدة ثم تكرار تلك الضربات بعينها من (٤٣٢١) لتكوين الدورة الثانية وهكذا إلى نهاية اللحن الغنائي . ذلك مع إطالة أو تقصير زمن مكوث الضربات الإيقاعية بين ضربة وأخري والمدة الزمنية للسكوت بين الضربات من حيث طول الزمن أو قصره . وهذه الإطالة أو التقصير في زمن الضربات أو السكتات تختلف من نوع إيقاع وأخر وتعرف من خلالها أنواع الإيقاعات لدى الموسيقيين . ثم تلوين تلك الضربات فيما بين لفظة (« تك « بكسر حرف التاء وسكون حرف الكاف) التي تعبر عن الضغط الضعيف أو الضربة الضعيفة في الضربات الإيقاعية . ولفظة («دم» بضم حرف الدال وسكون حرف الميم) التي تعبر عن الضغط القوي أو الضربة القوية في الضربات الإيقاعية .

وعندما ذكر غطاس ما تقدم بقوله « أن يجعل شطر البيت بإزاء أربعة أدوار منه « فهذا يعني بأن شطر البيت من الشعر يأخذ من الشكل الإيقاعي أربعة أدوار ، أي أن يكرر العدد من الرقم واحد إلى الرقم أربعة « أربعة مرات متتالية « ثم يليه الشطر الثاني ليكرر عليه ما تم تنفيذه على الشطر الأول .

ويكمل غطاس شرحه للبيت الثاني من الشعر بقولة «بأن يجعل لحن البيت الثاني ، قفلا للأول عند الابتداء « وهو ما يعني بأن نهاية البيت الأول من حيث النغم والإيقاع هو بداية البيت الثاني وهكذا إلى نهاية الغناء .

إن الشرح النظري مهما كان دقيقاً وواضحاً ، إلا أنه يظل قاصراً عن بلوغ الكمال في معرفة الحان ذلك الزمن من حيث النغم . فالإيقاعات يمكن دراستها وفهمها نظرياً على اعتبار أنه قد تم تسجيلها وشرح ضرباتها في الكثير من المراجع ككتاب الموسيقي الكبير للفارابي الذي ركز وفسر بشكل دقيق أنواع تلك الإيقاعات على النحو التالي :

الثقيل الأول : هو الذي نقرات أدواره ثلاثاً ثلاثاً متوالية ثقالاً . وهو أول الإيقاعات الأصول الثمانية ، التي كانت متداولة عند العرب قديماً ، وأطولها زماناً ويؤخذ من جنس ثقيل المتساوي الثلاثي ، وسمي كذلك

لأنه من المبدأ في هذا الجنس ثقيل الأول . والأصل فيه ، من جنسه نقرتان ثقيلتان متساويتان ، ثم نقرة ثقيلة تامة هي فاصلة الدور مساوية مجموع زماني تلك النقرتين وزمان دوره ٤/٨ .(١) تن تن تن $\frac{4}{8}$

خفيف الثقيل الأول :هو الذي نقرات أدواره ثلاث ثلاث متوالية أخف من نقرات الثقيل الأول . وهو أصل في الإيقاعات العربية الثمانية التي كانت متداولة قديماً ، أخف قدراً من الثقيل الأول ، يؤخذ من جنس خفيف المتساوي الثلاثي (٤/٤) ، وضرب أصله الدور على هذا المثال : تن تن تن $\frac{4}{4}$ و هذا الإيقاع شبيه بما نسميه في زماننا هذا أصول (صوفيان ٤/٤) بالدخول فيه من أوله أو من فاصلة الدور بتوالي النقرات .(١)

الثقيل الثاني : هو الذي إيقاعه عندهم اثنتان ثقيلتان ثم واحدة ثقيلة . وهو أصل في الإيقاعات العربية القديمة ، يؤخذ من جنس ثقيل المتفاضل الثلاثي ، المنتظم الذي يقدم فيه الأصغر من زمانيه على الأعظم ، وتسميته كذلك ترجع إلى أنه من جنسه ثقيل الثاني وزمان دوره (٤/٦) . وضرب الأصل فيه ، من ذلك الجنس نقرتان متواليتان ، في دور من خفيف الرمل ، ثم نقرة ثقيلة مساوية مجموع زماني النقرتين ، هي فاصلة الدور . (٢) تن تن تن $\frac{6}{4}$

ذلك من حيث الإيقاع وأشكال ضروبه المتعددة . أما من حيث تراكيب النغم والألحان ، فلقد تعددت الدراسات وتفرعت النتائج في بعضها واتفقت في بعضها الآخر ، وكل منهم حسب اجتهاده في استخلاص المعنى الحقيقي لما ترمي إليه تلك المصطلحات التي ملئت كتاب الأغاني في وصف الألحان ، ومع ذلك ومع تلك الشروح الدقيقة لمعرفة ما ترمي إليه تلك المصطلحات ، لم نصل بعد لمرحلة نستطيع بها قراءة تلك الألحان بمنظور قراءة اليوم من حيث كتابتها الكتابة العصرية من خلال النوتة الموسيقية . وذلك لعدة أسباب من أهمها عدم وجود نظام خاص تكتب من خلاله تلك الألحان اللهم ما ذكره الأصفهاني من مصطلحات قد أدت إلى معرفة جنس اللحن الذي يقابله اليوم مصطلح المقام أو السلم المكون منه اللحن . بالإضافة إلى القليل من المعلومات الأساسية في تكوين اللحن كقوله في وصف الألحان :

« ثقيل أول بالسبابة في مجرى

---

(١) غطاس عبد الملك خشبة : المعجم الموسيقي الكبير : المجلس الأعلى للثقافة مصر : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤ م : المجلد الثاني ص ٨١ .

(١)المرجع السابق ص ٢٥٥ .

(٢)المعجم الموسيقي الكبير : المرجع السابق المجلد الثاني ص ٨٤ .



البنصر : أو كقوله خفيف ثقيل بالوسطى : أو مطلق في مجرى الوسطى «

فإن كنا في السابق قد بينا المقصد بمصطلح « ثقيل أول أوخفيف ثقيل « وهي أنواع من الإيقاعات . فإننا نفهم من هذا الوصف بأن هذا اللحن أو ذاك يؤدى عليه الإيقاع المسمى «الثقيل الأولأوخفيف ثقيل « ، أو أن تراكيب جمله الموسيقية من ذلك الإيقاع . أما قوله «بالسبابة في مجرى البنصر أو بالوسطى أو مطلق في مجرى الوسطى « فهي ما يقصد به نوع المقام أو السلم المشكل منه هيئة اللحن(١) .

أما شرح غطاس عبد الملك في تقطيع كلمات الشعر على نوع الإيقاع المرافق للحن والسابق الحديث حوله ، فإن هذه العملية مع دقتها في الشرح لن تؤدي بنا إلى معرفة التنقلات النغمية من حيث صعود النغم أو هبوطه أو القفزات النغمية في مسار اللحن . وهذا لا يعني بأن ما تم التوصل إليه من تحليل وتفسير لتلك المصطلحات لا يشكل أهمية بالنسبة لدراسة تلك الألحان ، بل هي خطوة أولى مهمة على الطريق الصحيح في معرفة أسرار وغموض تلك الألحان ، ونأمل مستقبلا بأن تكشف لنا الدراسات المزيد عن هذه المصطلحات والتي تؤدي بنا إلى معرفة مساراتها النغمية .

تلك الإيقاعات والضروب وتلك المصطلحات في تفسير الأجناس النغمية في الغناء العربي قد تم تسجيلها في عهد الدولة العباسية ١٥٥ هـ - ٣١٩ هـ على يد الفارابي ٢٦٠ هـ - ٣٣٩ هـ . وكثيرين من المؤرخين العرب . ذلك مما يعني بأن بعض هذه الإيقاعاتٍ والضروب قد يكون ظهورها متأخراً بعد ظهور الإسلام وبعضها الآخر قد يكون له وجود فيما قبل الإسلام ، وخاصة إيقاع الماخوري الذي أضافه للغناء العربي موسيقي الدولة العباسية إبراهيم الموصلي(٢) . ويقال بأن طويس مغني صدر الإسلام أول من صنع الهزج والرمل(١) . وحيث أننا لا زلنا في مرحلة البحث في غناء العصر الجاهلي ،فإنني آثرت تأجيل الحديث حول تلك الإيقاعات تجنبا للخلط فيما بين ما ظهر في العصر الجاهلي وما ظهر فيما بعد الإسلام . ذلك مع التنبيه إلى أن ما تم ذكره حول إيقاع الثقيل الأول وخفيفه الثقيل الثاني لم يرد ما يؤكد أو يشيرلزمن ظهورهما أو من هو أول المتعامل مع تلك الإيقاعات أو مخترعها . الأمر الذي نرجح

---

(١) غطاس عبد الملك خشبة : الموجز في شرح مصطلحات الأغاني : الشركة المصرية للطباعة و النشر سنة ١٩٧٩م ص ٣٣ .

(٢) الأغاني : مرجع سابق : الجزء الخامس ص ٣٨ .

(١) نهاية الأرب في فنون الأدب : مرجع سابق : السفر الرابع ص ٢٤



معه بـأن ظهورهما قد يكون في العصر الجاهلي على اعتبار أن المؤرخين قد ذكروا الإيقاعات التي ظهرت في الإسلامكالماخوري والهزج والرمل ، وأحجموا دون قصد الحديث حولالإيقاعاتالتي من الممكن أن يكون قد ظهر بعضها في العصر الجاهلي .

غناء القيان:

وقفت هنا كثيراً أتصور نوع أو أنواع الغناء الذي تمارسه أو تغنيه قيان العصر الجاهلي، وتأملت ملياً مجلس غناء فيه من أعيان القوم من له المكانةالاجتماعيةالرفيعة ، فلم أتصور أن يكون ذلك الغناء من النوع الساذج ذي الأربعة أو الخمس نغمات .فليس واردا أن يكون من نوع غناء الحداء البسيط ، ولا هو من نوع غناء النصب الذي يرتقي عن الحداء . وما الرواية السابق ذكرها حول غناء رباح بنالمغترف إلا دليل قاطع وواضح على أن غناء القيان يخرج عن نوع الحداء والنصب ، فرباح في تلك الرواية قد صور لنا بنقاط محددة مراحل تطور غناء عرب الجزيرة ، فهو بدأ بغناء الحداء ثم انتقل إلى غناء النصب وختم بغناء القيان الذي نفر منه عمر ، بل كأنه يؤكد بهذه الرواية على استقلالية غناء كل نوع من الأنواع الثلاثة. إذن ليس أمامنا من أنواع الغناء إلا غناء السناد بأنواعه التي وصفتها المصادر كما تقدم . ومن هذا النوع يمكن أن يكون غناء القيان لما فيه من توسع في نغماته ونبراته . ومع ذلك نفتقر لما يؤيد طرحنا هذا في كتب المؤرخين ٍ ولا نجد من المصادر ما يغنينا علماً حول أساليب غناء القيان وطرق أدائهن في هذا النوع من الغناء غير الشعر الجاهلي لما فيه من وصف دقيق لأحوالهن وغنائهن وأسلوبتعاملهن مع النغم .

ففي أحد مقاطع أشعارطرفة بن العبد(*) يصف لنا أداء وغناء إحدى القينات

يقوله :

إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنـــا- على رسلها مطروفة لم تشدد

إذا رجعت في صوتها خلت صوتها- تجاوبه أظار على ربع ردي(١)

ولقد جاء في تفسير خزانة الأدب حول هذا الشعر ما يوحي برقي أسلوب غناء القينه وطريقة أداءها حيث قال :

« ... إذا نحن قلنا ... اسمعينا أي غنينا . وانبرت ، اعترضت وأخذت

(*) طرفة بن العبد بن سيفان بن سعد البكري الوائلي ، نحو ٨٦ - ٦٠ ق هـ = نحو ٥٣٨ - ٥٦٤ م : شاعر جاهلي من الطبقة الأولى ولد في بادية البحرين ، و تنقل في بقاع نجد و اتصل بالملك عمرو بن هند فجعله في ندمائه : الأعلام الجزء الثالث ص ٢٢٥ .

(١) شرح ديوان طرفة أبن العبد : مرجع سابق : ص ١٠٤ .

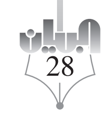


فيما طلبنا من غنائها .ورسلها بمعنى هينتها ورفقها ومهلها . ومطروفة : الفاترة الطرف ، أي كأن عينها طرفت فهي ساكنة . ولم تشدد ، أي لم تجتهد وإنما غنت ما سهل عليها . وقوله إذا رجعت صوتها ، الترجيع ترديد الصوت . والأظآر : جمع ظئر وهي التي لها ولد . وربع : ولد الناقة . وردى وهو الهلاك . يقول إذا طربت في صوتها ورددت نغماتها حسبت صوتها أصوات نوق تحن لهلاك ولدها ، شبه صوتها بصوتهن في التحزين . ويجوز أن يكون الأظآر النساء والربع مستعاراً لولد الإنسان ، فشبه صوتها في التحزين والترقيق بأصوات النوادب والنوائح على صبي هالك»(٢)

من هذا الوصف الدقيق يمكننا ترجمته فنياً من حيث المقابل له نظرياً في أساليب وضع وصناعة الألحان . ففي الشطر الثاني من البيت الأول «على رسلهامطروفة لم تشدد» قد تغنت بأسلوب الغناء المرسل الغير مرافق بإيقاع أو الموقع بضربات إيقاعية . وهو أسلوب غنائي يمكننا أن نقرب تشبيهه بغناء الموال في زمننا الحاضر . أما البيت الثاني بشطريه ، فإن ما تم وصفه يلمح إلى أن غنائها كان بأسلوب حزين ، وهذا يقربنا إلى أن نقول بأن أسلوب صياغة الجمل المغناةقد جاءت بشكل حزين مما يوحي لنا بأن صياغة تلك الجمل قد تشكلت من مقام يعرف في زمننا الحالي باسم مقام الصبا المعروف بابعاده النغمية التي تعبر عن أحاسيس الشجن والحزن . أو أن صياغة تلك الجمل قد تمت تراكيبها من مقام يعرف باسم مقام الحجاز المشهور بوقاره وجمال تنقلاته النغمية التي تميل إلى التعبير عن العواطف الجياشة .

إن صح تفسيرنا أو تحليلنا السابق لهذا الشعر ، وحتى إن كان قريب من هذا التحليل أو التفسير . فمعنى ذلك أن غناء ذلك الزمن كان من القوة في التعبير والعمق في كمال الصنعةما ينفي فكرة السذاجة في غناء ذلك الزمن. فإن كان ما قدمناهكنموذج منشعر طرفة ، فإن هذه الشخصية قد عاشت في مرحلة نهايات العصر الجاهلي وقريبة نسبياً من ظهور الإسلام «نحو ٨٦ – ٦٠ ق هـ = نحو ٥٣٨ – ٥٦٤ م». مما يعني أن غناء العصر الجاهلي قد وصل في تطوره إلى مرحلة الكمال وتخطا بشكل ملحوظ مرحلة النشأة بعدة مراحل . وأن القيان والمغنين كانوا على درجة عالية من التمكن والاقتدار في صنع الألحان التي تعبر عن العواطف المؤثرة والمشاعر الحسية بشتى أشكالها . ولم يقف الأمر لدى القيان والمغنين في عملية

(٢)عبدالقادر بن عمر البغدادي : خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب : كتبة الخانجي القاهرة : الطبعة الرابعة سنة ١٩٩٨م : الجزء الرابع ص ٣٠٦ .



صنع الألحان عند حد التعبير عن العواطف الجياشة بشتى أشكالها ، بل قد دعمن غنائهن بعزف أصناف الآلات الموسيقية المتوفرة في ذلك الزمن كالوتريات بأشكالها ،وغيرها من أشكال الآلات الإيقاعية .

ما تقدم يقودنا إلى الحديث حول الآلات الموسيقية المتوفرة في العصر الجاهليفمعالشعر السابق الذي بينالمستوى الراقيلغناء القيان ، لابد من وجود أكثر من آلة موسيقية ترافق هذا الغناء . فإن كان الشعر الجاهلي قد وصف لنا بشكل دقيق أساليب الغناء ووضع الألحان في ذلك العصر ، فلا يستبعد أن يصف لنا أنواع الآلات الموسيقية المرافقة لهذا الغناء .

وتريات العصر الجاهلي :

ينفىجرجي زيدان أن يكون عرب الجاهلية لهم معرفة بأنواع الآلات الوترية حيث قال :

«... ولا يظهر أنهم كانوا يعرفون غير الدف والمزمار وما يتفرع عنهما منآلات النفخ والقرع . أما آلات الأوتار كالعيدان والطنابير والمعازف ونحوهامن صناعة الفرس والروم ، لم يعرفها العرب إلا بعد الإسلام» (١).

هذه النظر السطحية في البحث حول الغناء العربي للعصر الجاهليوما يرافقه من آلات موسيقية . لا تؤدي بنا في نهاية المطاف إلى معرفة حقيقة ومستوى فنون العرب في ذلك العصر .ولا تستقيم وواقع ما بين أيدينا من الشعر الجاهلي الذييؤكد بدليل قاطع معرفة العرب لهذه الأنواع من الآلات الوترية منذ القدم .

ليس من الغريب أن يتأثر عرب العصر الجاهلي نتيجة اتصالهم بالفرس والروم اللتين تقعان بتخوم الجزيرة العربية وتسبقان العرب تحضرا ، ولا بدٍ من أنٍ يكون لهذا الاتصال مردودا ثقافيا,ربما يكون مس نواحي عدة من حياة العربي ، ولذلك فلا غرابة في أن يأخذ العرب منهم ما يناسب وقتهم من آلات الفنون الغنائية.

يقول حسان بن ثابت(*) عن ليالي جاهليته مع جبلة بن الأيهم(**) :

---

(١) جرجي زيدان : تاريخ التمدن الإسلامي : منشورات دار مكتبة الحياة بيروت الجزء الثاني ص ٥٥٢.

(*) حسان بن ثابت ... - ٥٤ هـ - ... - ٦٧٤ م : شاعر النبي (ص) و أحد المخضرمين الذين أدركوا الجاهلية و الإسلام ، اشتهرت مدائحه في الغسانيين و ملوك الحيرة : الأعلام الجزء الثاني ص ١٧٧ .

(**) جبلة بن الأيهم بن جبلة الغساني ... - ٢٠ هـ - ... - ٦٤١ م : آخر ملوك الغساسنة في بادية الشام . قاتل المسلمين في جيش الروم و انهزم ثم اسلم و ارتد . الأعلام الجزء الثاني ص ١١٢ .

«لقد رأيت عشر قيان ، خمس روميات يغنين بالرومية بالبربط وخمس يغنين غناء أهل الحيرة ، وأهداهن إليه إياس بن قبيصة (*) ، وكان يفد إليه من يغنيه من العرب من مكة وغيرها» (١).

وحسان بن ثابت الذي أدرك الجاهلية والإسلام ، قد نقل إلينا وصف يظهر آلة البربط التي تعتبر من الآلات الوترية . صحيح أن حسان قد وصف لنا هذا المجلس في دولة الغساسنة التابعة للروم أو التي أسسها الروم بين الجزيرة العربية والشام .بيد أن معرفة العرب لهذه الآلة وغيرها قد تمت بناءً على اتصالهم بهذه الدولة عن طريق الغساسنة . ثم يردف حديثه بذكر الحيرة التي أسسها الفرس بين الجزيرة العربية وأرض العراق ، ناهيك عن حكم الفرس في اليمن التي تحد الجزيرة العربية من جهة الجنوب . فمن تلك الدول جاءت معظم المؤثرات الفنية.

أما رأي جرجي زيدان وادعائه بعدم معرفة عرب العصر الجاهلي للآلات الوترية . فإننا قد نلتمس له العذر لسبب بسيط ، وهو عدم وضوح الرؤيا والضبابية التي أحاطت بالكثير من أصناف الآلات الموسيقية المستخدمة في العصر الجاهليثم تداخل وخلط مسميات بعض الآلات .فأطلق اسم العود على معظم الآلات التي لها أوتار . من هنا نرى أنه من المفيد أن نتتبع أصول تلك الآلات التي ورد ذكرها في الشعر الجاهلي ، ومن ثم نحاول إلقاء الضوء على كل آلة لمعرفة نوعها من حيث تصنيفاتها من وترية أو نفخ أو قرع .

آلة البربط :

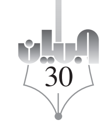
إن آلة البربط التي تم ذكرها في العديد من المصادر والشعر الجاهلي . قد تم تفسير مدلول لفظها من قبل شارحي دواوين الشعرية الجاهلي والكتاب والمعاجم بشتى أصنافها ، على أنها هي آلة العود . وهذا بحد ذاته قد أثار الكثير من البلبلة واللغط في أصول هذه الآلة أو في أصل آلة العود التي نعرفها اليوم .

يقول غطاس عبدالملك خشبة عن أصل آلة العود :

« ... اشتقت أصلاً من جنس «الطنبور» بتقصير طول ساعده وإطالة صندوقه المصوت ، في شكل بيضاوي ... وليس في أشعار العرب ، في الجاهلية وصدر الإسلام لفظ «العود» ، بل إنما كانت هناك آلات بتسميات فارسية ، وأقربها إليه «البربط» وهو الطنبور العجمي ...

(*) إياس بن قبيصة الطائي ... - ٤ هـ - ... ٦١٨ م : من أشراف طيء و فصحائها و شجعانها في الجاهلية اتصل بكسرى ابرويز فولاة الحيرة . توجه لقتال الروم و انتصر عليهم . الاعلام الجزء الثاني ص ٣٣ .

(١) الأغاني : مرجع سابق الجزء السادس عشر ص ١٤ .



فأما العود ، على الهيئة التي يعرف بها الآن ، فإنما يرجع إلى أوائل القرن الثاني للهجرة ، استنبطه من الطنبور «منصور زلزل» أشهر ضارب على هذه الآلة في الدولة العباسية ...» (١)

إذن في هذه المرحلة لم يكن للعود وجوداً ، وإنما الطنبور ذو الساعد الطويل أو البربط الذي كان بيد مغني العصر الجاهلي وإلى زمن زلزل الذي اخترع آلة العود كما جاء في معجم غطاس. ومن هنا يمكننا القول بأن مصطلح أو مسمى أو لفظ العود قد جاء بناءً على ما هو المشهور من الآلات ذوات الأوتار في بداية عصر التأريخ للغناء العربي ، أي أن لفظ العود لدى الكتاب والمؤرخين كان أقرب لهم من لفظ الطنبور أو البربط ، وعلى هذه الأساس نجد كتاب الأغاني يصف مجلس غناء لمرحلة صدر الإسلام أو الدولة الأموية ويورد مسمى العود . بينما في الأصل هو بربط أو طنبور . ففي أحد أوصافه لمجلس غناء تقوده جميلة مغنية المدينة التي توفيت عام ١٠١هـ - ٧٢٠م . ويعود في زمنه إلى الدولة الأموية يقول ما نصه :

« ... و أجلست الجواري كلهن فضربن وضربت فضربن على خمسين وتراً فتزلزلت الدار ثم غنت على «عودها» و هن يضربن على ضربها ... «(٢)

والقصد هنا طنبورها أو بربطها . على اعتبار أن العود لم يتم اختراعه بعدعلى يد زلزل كما تقدم .

ولو نظرنا لآلة البربط من حيث أصلها وشكلها فسنجدها تبعد كثيراً عن آلة العود من حيث الشكل والمضمون أيضاً . وأعتقد بأن عدم وضوح الرؤيا بالنسبة لهذه الآلة قد جاء من تعريف بعض المعاجم لها ، حيث اعتمد على هذا التعريف الكثير من الكتاب ، سواءً القدامى منهم أو المحدثين.

يقول أبن منظور ٦٣٠ هـ - ١٢٣٢ م -٧١١ هـ - ١٣١١ مفي لسان العرب :

« البربط : العود ، أعجمي ليس من ملاهي العرب فأعربته حين سمعت به .

ثم ينقل عن التهذيب : البر بط من ملاهي العجم شبه بصدر البط والصدربالفارسية «بر» فقيل بربط .... قال البربط ملهاة تشبه العود فارسي معرب . ثمينقل عن ابن الأثير : أصله بربت ، فإن الضارب به يضعه على صدره ، واسم الصدربر(١)».

أما في مفاتيح العلوم فيقول :

(١)المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق المجلد الرابع ص ٢٩٩ . راجع مقدمة الملاهي و أسمائها للمفضل بن سلمة تحقيق غطاس عبدالملك ص ٤ .

(٢) الأغاني : مرجع سابق الجزء الثامن ص ١٥٥ .

(١) لسان العرب : مادة بربط : الجزء الأول ص ٢٤٢ .



« البربط ، هو العود ، الكلمة فارسية ، وهي بربت ، أي صدر البط ، لأن صورته تشبه صدر البط وعنقه(٢) » .

إن المشكلة في تعريب أو تفسير معظم مصطلحات غناء العصر الجاهلي قد أتى في معظمه من علماء وفقهاءاللغة والأدب ، وهذا بحد ذاته وضع معظم مصطلحات ذلك العصر في حيز التخمين والتقريب من قبلهم ، وقد يكون سبب ذلك أنه لا يربطهم والموسيقى رابط علمي يمكنهم من التفريق فيما بين البربط وغيره من الآلات المشابهة له من حيث الشكل والمضمون. والمشكلة الأكبر أن من جاء بعدهم قد سلكٍ نفس مسلكهم ونقلوا نقلاً حرفياً ما تم تعريبه . فبعض معاجم التعريب قد استشهدت بما عربه اللسان . والبعض الآخر قد فسر ما قالهللسان بصياغة تختلف عن اللسان ولكن بنفس المضمون . بل أن عبارة (أعجمي ليس من ملاهي العرب) قد تكررت في بعض معاجم التعريب كمعجم « الكلمات الفارسية في المعاجم العربية «(١) فقد نقل تعريف آلة البربط عن اللسان دون أن يفسر ما المقصود بهذه العبارة . فهل المقصود أن أصل هذه الآلة أعجمي وليس للعرب علم بها ،أم المقصود هو أن صناعة هذه الآلة أعجمي المنبت . إن كان هذا أو ذاك فإن أشعار العصر الجاهلي والتي سيأتي بيانها تناقض هذا القول لورود اسم آلة البربط في كثير من أشعار العصر الجاهلي . أما إن كان المقصود هو أصل الآلة من حيث المنبت فقط ، فهذا لا خلاف عليه . ثم أن اللسان قد أردف اسم آلة البربط باسم آلة العود ، مما يوحي لغير المتخصص بأن هذه الآلة هي نفسها العود، مع أنه نقل عن التهذيب عبارة (يشبه العود) ، أي أن البربط يشبه العود وليس هو العود بعينه .

ثم أن ابن منظور يذكر عبارة في غاية الأهمية من حيث معرفته بآلة البربط فيقول : «فأعربته حين سمعت به ٍ» وهو بهذه العبارة لم يكن واضحاً فيما استمع إليه . فهل استمع إلى كلمة « بربط « أم استمع إلى الكلمة الأصلية في هذا المصطلح وهي(بار باترة) ثم استخلص منها مصطلح بربط .

لذلك كان لا بد لنا من متابعة أصل هذه الآلة وغيرها من آلات العصر الجاهلي التي اتسمت بالغموض في

---

(٢) محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي ٣٨٧هـ : مفاتيح العلوم : تحقيق إبراهينالأبياري : دار الكتاب العربي بيروت : الطبعة الثانية سنة ١٩٨٩م ص ٢٦٠ .

(١) جهينة نصر علي : الكلمات الفارسية في المعاجم العربية : دار طلاس سوريا دمشق : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م ص ٥٣ .



أصلها وفصلها في محاولة لإزاحة ستار هذا الغموض الذي وضع بعض المؤرخين في خانة التخمين والتقريب .

إن آلة البربط كما جاء في تحقيق كتاب الملاهي وأسمائها ، به من الوضوح ما يمكن أن نطمئن إليه ، حيث قال :

«البربط : لفظ فارسي قديم ، (أعجمي ليس من ملاهي العرب!!!) ، قيل إنه يعني صدر البط ، وأن العرب حين سمعت به عربته باسم العود ، ونحن لسنا منذلك التعريف على ثقة تماما في اشتقاق اسم البربط «(٢) .

إن المحقق هنا ينفي تعريف البربط بالعود .ولا اعتراض من جانبنا في ذلك على اعتبار أنه أرجع الكلمة إلى أصلها الفارسي وفسره بقوله :

« ... والأصل في تسميته أنه محرف عن (بار باترة) ، بمعنى الطنبور ذي الدف أي المعلق به صندوق مستدير كالطبلة ، فكان العرب يسمونه (البربط) وهو أيضا بهذه التسمية بالفارسية»(١).

وبالرجوع إلى المعجم الموسيقي للمحقق أيضا ، وجدنا تفسيرا واضحا لكلمة «بارباترة» حيث انقسم هذا اللفظ إلى كلمتين بالفارسية هما « بار» بمعنى الطنبور و « باترة « بمعنى الدف .(٢) وبجمع الكلمتين يؤدي المعنى إلى الطنبور ذي الدف كما تقدم .

إن كنا على اطمئنان في تفسير ما تقدم حول لفظ كلمة البر بط ،وظهر بشكل واضح بأنه آلة الطنبور وليس العود ،فإن المحقق في عرض تحقيقه قد نفى أن تكونآلة البربط من ملاهي العرب على اعتبار أنها من ملاهي الفرس فقط . وهو بهذه العبارة يؤيد اللسان في نفي معرفة العرب بهذه الآلة أو أنه نقل هذه العبارة من اللسان ، إلا أنني وجدت من الأشعار للعصر الجاهلي ما يناقض هذا القول كأبيات الشعر للأعشى :

ومسمعتان وصناجة –تقلب بالكف أوتارها

وبربطنا معمل دائم – فقد كاد يغلب اسكارها(٣)

فالأعشى في هذين البيتين قد جمع الغناء في مثنى مسمعتان ، أي قينتان تغنيان والصناجة يمكن أن تفسر على أنها التي تعزف بآلة الصنج الوترية لقوله تقلب بالكف أوتارها ، أو أنها المغنية التي تقلب

---

(١)الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقى : المرجع السابق : ص ١١ .

(٢) غطاس عبد الملك : المعجم الموسيقي الكبير : المجلس الأعلى للثقافة : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٣م المجلد الأول ص ٢٨٤ .

(٣) ديوان الأعشى : شرحه الدكتور عمر فارق الطباع : دار القلم بيروت : ص ١٠٦ .

بالكف أوتار البربط . والأخرى توقع على الألة الإيقاعية الصنج النحاسي على اعتبار أن الصنج يدل في لفظهٍ على آلة وترية وألة إيقاعية معاً (١). ثم يأتي على ذكر البربط بإضافة حرف النون للملكية على اعتبار أنهم يملكون ما يستمعون له .

إذن في المحصلة النهائية يمكننا القول بأن البربط كآلة وترية ليس هو آلة العود هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يظهر بوضوح أن لها وجود في فنون عربي الجاهلية . إلا إذا كان الأعشى قد نظم هذه القصيدة ووصف هذه الآلة في محيط فارس أو في مجلس من مجالس لهو الفرس ، وهذا مستبعد لأنه يصفآلة موسيقية أخرى في ثنايا قصيد ، قد تكون صينية الأصل أو فارسية المنبت . ومدح فيها شخصيتان عربيتان هما إياس بن قبيصة الطائي أو قيس بن معدي كرب(*) حيث يجمع في هذا البيت بجانب الآلة الصينية أو الفارسية آلة ألون والبربط والصنج حيث قال :

ومُسْتُقُ سينين ووَنٌ وَ بْربَطٌ - يُجاوِبُه صَنْجٌ إذَا مَا تَرنّما(٢)

هذه القصيدة طويلة قد استقطعنا منها ما هو متصل بموضوعنا من حيث الآلات التي ذكرت في شعر الأعشى . فبجانب ذكره لآلة البربط يذكر أيضا آلة الون والصنج التي سيأتي الحديث عنهما . غير أن مطلع هذا البيت من القصيدة قد فسر بعدة تفسيرات من حيث المعنى لكلمتي «ومُسْتُقُ سِينِين» .

ففي المعجم المفصليفسَرً كلمة «مستق» على أنها آلة موسيقية شبيهةبالمعلقة عُلّقت بها بضعة أجراس تحرك باليد وهي كلمة الفارسية . ووصف هذه الآلة يدل على أنها من صنف الآلات الإيقاعية أو آلات الطرق .

أما كلمة سينين فلقد فسرها المعجم المفصل كلغة في اللهجة الحبشية تعني الحسن . وأقرب ما يمكن أن يفسر كناية في حال جمع الكلمتين «ومُسْتُقُ سِينِينٍ» هو الصوت الحسن (١) .

وفي الملاهي وأسمائها يورد نفس

---

(١) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الثالث ص ٤٤٠ .

(*) قيس بن معدي كرب بن معاوية ابن جبلة الكندي ... - نحو ٢٠ ق هـ - ... - نحو ٦٠٣م : ملك جاهلي يماني . مدحه الأعشى و استمر في الملك نحو عشرين سنة .الأعلام الجزء الخامس ص ٢٠٨ .

(٢) دواوين العرب : الأعشى : تقديم و شرح و تعليق الدكتور محمد حمود : دار الفكر اللبناني : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م : ص ١٧٣ .

(١)سعيدي ضناوي : المعجم المفصل في المعرب و الدخيل : دار الكتب العلمية لبنان : الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م ص ٢٩٧ - ٤٢١ .



البيت من ألقصيد مع تغيير كلمة مستق إلى مشتق وكلمة سينين إلى صيني كالتالي :

ومُشتُقُ صينيوَوَنٌ وَبَربَطٌ - يُجاوِبُهُ صَنجٌ إذا مَا تَرنّما(٢)

وتفسير هذا البيت حسبما جاء في التحقيق يختلف عن التفسير السابق فيقول :

«مشتق صيني « كذا بالأصل ، وقد جعلها المؤلف هنا لصنف من آلات الغناء ،

وقال : إنها محرفة عن «مشته» بالفارسية ومعناها أن يؤخذ باليدين .

أما تعليق المحقق ، فقد جاء كالتالي :

« ... فالتعريف الأصح أنها تعني : الرباب الصيني ، لأن لفظ «مشته» يعني الرباب ، فيكون أول الشعر (ومشته صيني ...)» .

والرباب الصيني آلة من ذوات الأوتار ، وهي ذات ذراع طويل يشد فيها وتر واحد أو وترين على نسبة ذي الخمس ، وتخرج منها النغم بالجر عليها بقوس.(٣)

ويستطرد المحقق في شرح هذه الآلة بقوله :

«وقد تكون التسمية محرفة عن آلة قديمة من جنس المزامير كانوا يسمونها بالفارسية (بيشه مشته) ، من جنس الأرغن المزماري .

وفي مفاتيح العلوم جاء في تفسير كلمة «المستق بحرف السين بدل حرف

الشين» ما يلي :

«المستق : آلة للصين تعمل من أنابيب مركبة ، وأسمها بالفارسية (بيشه مشته). (١)

ويذكر محقق الملاهي وأسمائها أن كلمة بربط في البيت السابق من الشعر موضوع أو مكتوب فوقها كلمة مزهر ، بمعنى أنه يجوز قول الشعر بإحداهما .

وإن صحت تلك التفسيرات مهما تفرعت بتسمياتها ، فإن مجموع تلك الآلات يشكل جوقة موسيقية ذات مستوى عال تعطينا تصورا كاملا حول مستوى فنون العصر الجاهلي .

آلة ألون :

هذه الآلة قد ذكرتها معاجم المعربات على النحو التالي :

١- في معجم الكلمات الفارسية في المعاجم العربية(٢):

ألون آلة من آلات الطرب ، صنج يضرب بالأصابع . ثم يورد بيت من

(٢)الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقى :المرجع السابق : ص ٢٤ .

(٣) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الثاني ص ٤٠٦ .

(١) مفاتيح العلوم مرجع سابق : ص ٢٥٩ .

(٢) معجم الكلمات الفارسية في المعاجم العربية : مرجع سابق ص ٣٥٦ .

شعر قاله عمرو بن الأحمر(*).

ونَّانٍ حنَّانانِ بينهما - وترٌ أجشَّ غناؤهُ زَمِرُ

٢- في المعجم المفصل في المعرب والدخيل(٣)يجمع في تعريفه العديد من الآلات تحت اسم آلة الون وآلة الونج حيث قال :

المعزفة ، المزهر ، العود ، وقيل هو ضرب من الصنج ذي الأوتار وغيره . من الفارسية : «ون» . ثم يورد بيت من الشعر للأعشى :

بالجلسان ، وطيب أردنه - بالون يضرب لي يكر الإصبعا

٣- في معجم المعربات الفارسية (٤) لم يزد في شرحه عما جاء في «معجم الكلمات الفارسية في المعاجم العربية» وأضاف نفس بيت الشعر لعمرو بن الأحمر .

٤ - أما في الملاهي و أسمائها(١) . فيقول المحقق :

... ، فأما الون فهو الونج ، أعجمي ، وهو من أصناف الصنج الوتري المسمى «هارب(*)» . ثم يورد بيت الشعر السابق للأعشى مع تفسير لكلمة الجلسان فيقول أنها فارسية معربة بمعنى بستان الورد .

وقد يعتقد البعض بأن كثرة المفردات الفارسية في شعر الأعشى توحي بشكل أو بآخر بأنه يصف مجالس اللهو في فارس وليست مجالس اللهو عند العرب . خاصة إن علمنا بأنه كثير التردد على ملوك الفرس(٢). إلا أن هذا الإيحاء أو هذاالاعتقاد ليس بمحله ، وما القصيدة السابقة إلا مديح لشخصيات عربية هي إياس بن قبيصة الطائي أو قيس بن معديكرب. وإن كان القصد منه إرضاء المستمع الفارسي ، فلا مكان لتلك المفردات عندما يمدح شخصية عربية ، بل هو قد زين أشعاره بتلك المفردات ليتمم بها وصف ما فاضت به قريحته .

لسنا في موقف أو عرض الدفاع عن الأعشى ومفرداته الفارسية ، بل قصدنا إثبات وجودالآلات الوترية في العصر الجاهلي . وإن أردنا التأكيد على وجهة نظرنا

(*) عمرو بن أحمر ... - نحو ٦٥ ق هـ = ... - نحو ٦٨٥ م : شاعر مخضرم عاش نحو ٩٠ عام . كان من شعراء الجاهلية و أسلم ، كان يتقدم شعراء زمانه : الأعلام الجزء الخامس ص ٧٢ .

(٣) المعجم المفصل في المعرب و الدخيل : مرجع سابق ص ٤٥٨ .

(٤) معجم المعربات الفارسية : مرجع سابق ص ١٨٧ .

(١) الملاهي و أسمائها : مرجع سابق ص ٢٣ .

(*) الهارب : = الصنج ذو الأوتار المعدنية : المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الخامس ص ٤٢١ .

(٢)خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب : مرجع سابق: الجزء الأول ص ١٧٥ .

حول الآلات الوترية في هذا العصر فلن نبعد كثيرا عن مجال الشعر، حيثنجد امرؤ ألقيس(|**) ينشدنا في قصيدته التي يذكر فيها الكران والمزهروهما آلتان الأولى منهما وترية والثانية قد تكون وترية في بعض المصادر أو إيقاعية في مصادر أخرى . فيقول :

وإِنْ أُمْسِ مَكْرُوباً ، فيا ربَّ قَيْنَةٍ- مُنَعَّمة أَعْمَلْتُها بِـكَرَان

لِها مِزْهَرٌ يَعْلُو الخَميسَ بصَوتِهِ - أَجَشُّ إذا ما حَرَّكَتْهُ اليَدانِ(٣)

الكران :

تصفه معاجم المعربات(١) على اعتبار أنه آلة العود أو الصنج. إلا أن الصنجأقرب إلى الكران من العود.والصنج ذو الأوتار لغة في «الجنك»(*)بأصنافه ، غير أن التسمية اختصت بالمحدث منه ، مما هو من جنس المعازف(**) التي أوتارها من الصلب أو النحاس ، بفرض أن أصناف الجنك قديما كانت من ذوات الأوتار الطبيعية التي تصنع عادة من الأمعاء(٢) . وعليه فإن الكران ليس العود أو من فصيلة العود ، بل يقصد به الصنج أو الجنك ، فالاثنان واحد مع اختلاف المسمى .

أما محقق الملاهي و أسمائها فيقول :

(**) امرؤ ألقيس نحو ١٣٠ - ٨٠ ق هـ = نحو٤٩٧ - ٥٤٥م :امرؤ ألقيس بن حجر بن الحارث الكندي ، أشهر شعراء العرب على الإطلاق . يماني الأصل . و كان أبوه ملك أسد و غطفان ، و أمه أخت المهلهل الشاعر ، فلقنه المهلهل الشعر فقالع وهو غلام . : الأعلام الجزء الثاني ص ١١ .

(٣) ديوان امرؤ ألقيس : شرح و تقديم الدكتور ياسين الأيوبي : الكتب الإسلامية : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م ص ٢٣٧ .

(١) محمد التنوخي : معجم المعربات الفارسية :مكتبة لبنان : الطبعة الثانية سنة١٩٩٨م ص ١٥٢ .

(*) الجنك : لفظ فارسي يعني الرباب المنحني على هيئة المخلب ، و الصنج لغة محرفة فيه ، و هو آلة وترية قديمة من جنس المعازف التي يجعل فيها لكل نغمة وتر مفرد بحيالها ، و تخرج منها النغم بغمز أوتارها بالأنامل : المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الثاني ص ١٢٩ .

(**) المعازف : المعزفة و الجمع معازف ، و تسمية بالعربية تختص منذ القديم بالآلات ذوات الأوتار المطلقة . في تسويتها ، بأن يجعل لكل نغمة أساسية في اللحن وتر مطلق ، لكونها خلو من الدساتين التي ينقسم بها الوتر عند العمل عليها ، فالعود و القانون كلاهما من ذوات الأوتار ، غير أن القانون من جنس المعازف ذوات الأوتار المطلقة و العود من ذوات الدساتين التي تقسم بها الأوتار عند الزم عليها بالأصابع .

(٢)المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الثالث ص ٤٤٠ .



« الكران وقد ينطق بالتشديد : لغة في الكنار والكنارة(***) ، من جنس المعزف ذوات الأوتار المطلقة التي تحاط من جوانبها الأربعة على استعراض ، وتستخرج منها النغم بغمز أوتارها بالأصابع . ويبدو أن الكران لفظ معرب عن الكنارة ثم خفف(٣)» .

المزهر :

المزهر من الآلات التي دار حولها الكثير من التفسيرات والتفرع في تعريفاته. فبعضهم عرفه بآلة إيقاعية. والبعض الآخر بآلة وترية . وبعضهم عرفه بآلة إيقاعية مغلب الدلالة اللغوية على دلالة المصطلح . فأين المزهر من تلك التعريفات.؟

إن بحثنا عن المزهر الوتري ،فسنجده في «المخصص» تحت تعريف الصنج والعود(١) . وفي قاموس الموسيقى العربية قد وضع دلالة المزهر تحت العديد من الآلات :

١- الدف الصغير .

٢- دف كبير قطر دائرته نحو شبرين .

٣- عود ذو وجه من الرق .

٤- البر بط .

٥- العود .

٦- االكران(٢) .

وقاموس الموسيقى العربية في تفسيره وتعريفة للمزهر الذي جمع فيه العديد من الآلات ، كأنه بهذا التعريف يفسر بشكل واضح ما قالهمحقق الملاهي وأسمائها حيث ذكر :

«المزهر هو الدف أو نحو منه ، وهو من آلات الإيقاع ، وربما أطلقه العرب على بعض ذوات الأوتار التي تغطي صناديقها بوجه من الجلد كما في الرباب وبعض الطنابير القديمة . غير أن الأصل في المزهر هو الدف ، وتلك تسمية محدثة فيه(٣)» .

المعجم الموسيقي يتوسع في التعريف ليربط دلالة مصطلح المزهر بالدلالة اللغوية بقوله :

«المزهر اسم عام بالعربية ، مشتق من التجلي والزاهرية والتبختر على

(***) الكنارة : هي آلة موسيقية وترية تتألف من الصندوق الصوتي و ساقين جانبين يتصلان بالصندوق الصوتي ، و ساق أفقي يوازي الصندوق الصوتي و يتصل بأعلى الساقين الجانبين : راجع تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم : صبحي أنور رشيد : ص ٢٧ .

(٣) الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقى : مرجع السابق : ص ١٧ .

(١) أبن سيده أبي الحسن علي بن اسماعيل : المخصص : دار الكتب العلمية بيروت لبنان : المجلد الرابع : السفر الثالث عشر ص ١٢ .

(٢) قاموس الموسيقى العربية : مرجع سابق ص ١١٩ .

(٣) الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقى : مرجع السابق : ص ١٧ .

الإيقاع فأطلق على الآلات التي نخرج منها النغم والنقرات واضحة صريحة ، ومطربة موزونة الحركة .

فكان يطلق قديما على الطبول المخصرة ذات الوجهين ، ثم أطلق على الدفوف الكبيرة ذات الجلاجل ، ثم الصنوج ، ثم أطلقه العرب على ذوات الأوتار التي تغطي صناديقها المصوتة بالجلد الرقيق .(١)»

والمزهر كآلة إيقاعية لازال يستخدم بنفس التسمية في مصر . ومنه كلمات بعض الأغاني الحديثة التي منها :

«دقوا المزاهر يا مشا ألله عليه ...»

بذلك نكون قد بينا ما يقصده امرؤ ألقيس فيما ذكره من آلات ، ولكن هل كان يقصد في ذكر المزهر الآلة الإيقاعية أو آلة وترية .؟ من هنا نلاحظ وصفه لصوت المزهر بكلمة الخميس ، والخميس في اللغة كما فسرت في ديوانامرؤ ألقيس(٢) ولسان العرب(٣)على أنها الجيش المؤلف من خمس فرق . والوصف قد يكون مبالغ فيه من حيث قوة الصوت الذي شبهه بصوت مسموع تحركات الجيش لما لها من جلبة وضوضاء . فإن كان القصد عند امرؤ ألقيس أوتار الآلة الوترية ، فإن هذا الوصف يخرج عن المعقول ، ولكنني اعتقد بأنه يقصد الآلة الإيقاعية لما لها من قوة في مسموع الضربات الإيقاعية التي شبهها بالأصوات التي تصدر عن تحركات الجيوش .

آلة الطنبور :

آلة الطنبور من الآلات الوترية ذات صوت شجي يلتذ سماعه ، وهو معروف لدينا الآن باسم بزق الشامي أو بزق أعجمي (١). إلا أن استخدامه أصبح قليلًا ولا نكاد نسمع به إلا فيما ندر .

والطنبور آلة وترية قديمة جداًذات دساتين(*)تحدد مواقع عفق الوتر ، يعود وجودها إلى عصور الفراعنة في مصر منذ حوالي سنة ١٦٠٠ ق . م . ولها صور منقوشة للأسرة الثامنة عشر(٢). وفي الملاهي

---

(١) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الخامس ص ١٨٠ .

(٢) ديوان امرؤ ألقيس : مرجع سابق ص ٢٣٧ .

(٣) لسان العرب : مرجع سابق : الجزء الثاني ص ١٢٦٤ .

(١)) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الأول ص٢٩٥ .

(*) دساتين : جمع دستان : لفظ فارسي معرب و معناه قاعدة أو نغمة أو لحن و يستعمل على الأشهر للدلالة على العلامات التي تستعرض سواعد الآلات الوترية كالعود و الطنبور لتعيين أمكان النغم في كل منها . و العرب يسمونها «عتب» : المعجم الموسيقي الكبير المجلد الثاني : ص ٢٩٧ .

(٢) محمود أحمد الحفني : علم الآلات الموسيقية : الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧م : ص ٨١ .

وأسمائها يذكر بأن أول من عملها قوم لوط (٣) .ومن هذا العمق في التاريخ لهذه الآلة نجد من الصعوبة بمكان أن نحدد وقت دخولها إلى الجزيرة العربية .ولكن من الممكن تحديد من أين جاءت . ففي معظم المصادر تجمع على أنها فارسية الأصل والمنبت ، معتمدين في ذلك على أصل تسميتها الفارسي «دنبه بره» وهو اسم منقسم إلى جزئين أو قسمين أو كلمتين . الأولى «دنبه» وتعني الحمل و « بره» وتعني الإلية - الذيل - وبالجمع تصبح «دنبة بره» أي ذيل الحمل . سميت بذلك على سبيل التشبيه (٤). ومحقق الملاهي وأسمائها يذكر الطنبور تحت مسمى «دم بره» ويورد نفس المعنى الفارسي ويشرح تراكيبه النغمية وشكله العام فيقول :

«هو أقدم من العود والأصل في التسمية معرب عن الفارسية دم بره ومعناها إلية الحمل ، سمي كذلك لقرب شكل صندوقه المصوت بها وله ساعد طويل ، يرتب عليه عدة دساتين إلى قريب من نهايته ، تحد أماكن النغم ، وله وتران

فقط أثقلهما نغمة يسمى (البم) وأحدها يقال له (الزير) .(١)»

لقد جاء في أشعار العصر الجاهلي ذكر لهذه الآلة ، منها الأعشى حيث قال :

وَ طَنَابِيِّرَ حسَانٍ صَوْتُها - عِنْدَ صَنْجٍ كلَّمَا مُسَّ أَرَنْ

وَإذَا المُسْمِعُ أفْنَى صَوْتَهُ - عَزَفَ الصَّنْجُ فنَادى صَوْتُ وَنْ(٢)

و الطنَابير جمع طنبور . والطنبور من الآلات التي يستخرج منها النغم بعفق الأوتار بالأنامل ، خلاف آلة الصنج أو الكنارة التي يستخرج منها النغم بنبر الوتر دون عفقه . وهذا يعطي الآلة مساحة صوتية واسعة لاستخراج أكبر عدد من النغمات والطبقات الصوتية .

كل ذلك يجرنا إلى القول بأن عرب ذلك العصر كانت لديهم الإمكانيات الفنية المتكاملة ، وأنهم قريبين من مرحلة الكمال الفني الذي أظهر الكثير من المصطلحات الفنية . بل أن مرحلة العصر الجاهلي كانت بمثابة القاعدة التي بني عليها ما جاء من مصطلحات فنية في مرحلة ظهور وانتشار الإسلام ، حيث وصلت تلك المصطلحات في كثرتها إلى مرحلة التعقيد ، وأخضعت ولا زالت خاضعة للدراسة والتحليل .

هنا يمكننا القول بأن عرب العصر الجاهلي كانت لديهم من الآلات الموسيقية ما عبرت وتعبر عن

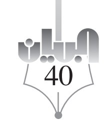
---

(٣) الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقى : مرجع السابق : ص ١٤ .

(٤) المعجم المفصل في المعرب و الدخيل : مرجع سابق ص ٣٣٧ .

(١) الملاهي و أسمائها من قبل الموسيقى :المرجع السابق : ص ١٤ .

(٢) دواوين العرب : الأعشى : مرجع سابق ص ١٩٩ .



مستوى حضاري ثقافي يتناسب وذاك الزمن ، وأن مقولة أن عرب ذاك العصر ليس لديهم آلات وترية قد انتفت عندما قرأنا شعر الأعشى وامرؤ ألقيس . بل الأمر أبعد من ذلك ، فقد أعطانا الأعشى بجانب ذكره للآلات المتوفرة بذلك الوقت ، تلميحات تؤكد على بداية ظهور المصطلحات الخاصة بمسميات النغم والأوتار . ففي البيتين التاليين يذكر الأعشى مصطلحات خاصة بآلة وترية قد تكون آلة الطنبور أو آلة البربط أو المزهر الوتري ، حيث قال في قصيدة طويلة يمدح فيها أياس بن قبيصة الطائي و اقتطعنا منها التالي :

وَمُغَنٍّ كُلَّمَا قيلَ لَــهُ - أَسْمِعِ الشَّرْبَ ، فَغَنَّى ، فَصَدَحْ

وَثنى الكَفَّ عَلَــى ذي عِتَبٍ - يَصِل (*) الصَّوْتَ بذي زَيْرٍ أبَحّ(١)

ففي البيت الثَاني يذكر الأعشى مصطلح «عتب» . والعتب في المعجم يعني «دساتين. غير أن لفظ دساتين أو دستانات هو الأشهر استعمالا في الموسيقى العربية للدلالة على العلامات التي تستعرض سواعد الآلات الوترية كالطنبور والعود فتحد أماكن النغم على الأوتار ، وقل أن يستعمل ذلك اللفظ إلا بالعربية أو في نظم الشعر(٢)».

والأعشى فيما تقدم يقول ما معناه «وأثنى الأنامل على أوتار الآلة» والعتب هي القاعدة التي يتم ضغط الأوتار عليها بواسطة الأنامل . ثم يأتي على ذكر اسم أحد الأوتار وهو وتر «الزير» الأحد نغمة في ترتيب أوتار العود أو الطنبور .

والأجمل من ذلك أنه عبر عن المصطلح الحديث المعروف بـ «الصد و الرد»الذي يعنى ضرب الوتر وجوابه أو الدرجة الثامنة منه بضربات متلاحقة لتعطي مردود نغمي جميل . حيث عبر عن ذلك «بذي زير أبح» أي أن العازف قد ضرب وتر الزير ثم ثناه بنفس اللحظة بضرب «الزير الأبح» الذي هو وتر قرار الزير أو الطبقة الغليظة منه . وهذه الطريقة في عزف الآلة لا يقدر عليه إلا من هو متمكن من العزف على الآلات الوترية .

بذلك نكون قد أتينا على ذكر معظم الآلات الوترية التي جاء ذكرها في الشعر الجاهلي . وهناك شعراء كثر قد غفلنا ذكر أشعارهم لعدم الإطالة والاختصار .

(*) قد صحح محقق الملاهي و أسمائها الكلمة من «يصل» إلى كلمة «صحل» ، و الصحل الصوت الذي فيه ثقل و غلظ ، و يعني به نغمة مطلق البم . ص ٢٠ .

(١) دواوين العرب : الأعشى :مرجع سابق : ص ٤٨ .

(٢) المعجم الموسيقي الكبير : مرجع سابق : المجلد الرابع ص ١٥٧ .



آلة الصنج :

قد أتينا على ذكر هذه الآلة عرضاً فيما تقدم ، ولم نقف عندها كي نتعرف على أنواعها أو مسمياتها التي تطلق حيناً على نوع من أنواع المصفقات النحاسية وتارة تطلق على آلة وترية . ونحن إذ اعتمدنا منذ البداية على ما جاء في الشعر الجاهلي من وصف لتلك الآلات التي كانت تستعمل في ذاك الزمن ، وعلى الأخص أشعار الأعشى ، فإننا لن نبعد في وصف هذه الآلة عن الأعشى أيضا . ففي الأبيات التالية يذكر الأعشى مجموعة من الآلات قد تم شرح بعضها فيما تقدم، والتالي شرح لبقيتها . يقول الأعشى في آلة الصنج:

تَرَى الصَنـجَ يَبكِي لَهُ شَجْوَهُ– مَخَافَةَ أَنْ سَوفَ يُدْعَى بِهَا(١)

والأعشى يقصد في صنج هذا البيت الآلة الوترية ، حيث يصفه بالبكاء والشجو(*) الذي يحمل الهم والحزن في نغمات أوتار الآلة ، والظاهر بأن عازف هذه الآلة قد أثربأحاسيس الأعشى بشكل عاطفي حتى جعله يعبر عنما سمعه بالبكاء والشجو.

أما قصده في صنج الآلة الإيقاعية فقد عبر عنه في مكان آخر وقصيدة آخري كالبيت التالي :

طَنَابيِرَ حسَانٍ صَوْتُها – عِنْدَ صَنْجٍ كُلَّمَا مُسَّ أَرَنْ(٢)

والفارق فيما بين البيتين أن في البيت الأول قد الحق الصنج بكلمات البكاء والشجو، أما في هذا البيت ، فقد الحق الصنج بكلمة «أرن(**)» وتعني النشاط والحيوية التي يتركها مسموع ضربات الصنج الحادةالتي تترك انطباع اليقظة والانتباه . وسيأتي الحديث حول الصنج الإيقاعي عند الحديث عن الآلات الإيقاعية.

- **ملحوظة: المراجع ستنشر في الحلقة الأخيرة.**

---

(١) ديوان الأعشى : مرجع سابق ص ٣٧

(*) الشجو : جاء في لسان العرب تحت مادة « شجا « الجزء الثالث ص ٢٢٠٣ : الشجو الهم و الحزن .

(٢)دواوين العرب : الأعشى :مرجع سابق : ص ١٩٩ .

(**) أرن : جاء في لسان العرب تحت مادة « أرن « الجزء الأول ص ٦٦ : الارن النشاط .





تجربة الهجرة إلى الغرب والمنظور النسائي في الرواية العربية

بقلم: د. رشيد وديجي *

لابد من دراسة الآخر في الخطاب الروائي النسائي العربي١، ومعاينة الآخر المختلف من وجهة نظر نسائية مما يتيح الفرصة لتقييم الذات في علاقتها بالآخر لا من وجهة واحدة و أقصد الذكورية، وإنما من وجهة نظر الآخر أي مما تكتبه النساء، و أعتقد أن وجهتي نظر أفضل من واحدة لأنهما تعطيان رؤية أكثر تكاملية.

سنقف على مدى مساهمة الكاتبة العربية بما هي أنثى في هذا الحقل الذي احتكره الكاتب العربي طويلا حقل مناجزة الرواية لأسئلة الحضارة، و «المثاقفة»، و الجنس، والهوية، و المستقبل،إذ احتل الذكر العربي الموقع الذي كانت تحتله الأنثى الغربية في روايات الكتاب العرب الذكور.

لقد ظلت المرأة على الهامش لاسيما فيما يتعلق بسياق التجربة مع الآخر الغربي، ومدى تأثرها بمقولاته إيجابا و سلبا، وذلك لأن نظرة المجتمع لها لا تزال تقليدية الطابع، فهي الطرف الأضعف العاجز عن تمثيل نفسه و الذي ينبغي أن يمثل، فـ«المرأة الشرقية آلة لا أكثر، فهي لا تميز رجلا من آخر، التدخين، الذهاب إلى الحمامات، طلاء حاجبيها، شرب القهوة، هذه هي دائرة المشاغل التي يدور حولها وجودها، لقد كنا نحن من يفكر بها، لكنها لا تكاد تفكر فينا «٢.

على هذا النحو، نمذج فلوبير FLAUBERT المرأة الشرقية، وأنتجها

---

* أكاديمي من المغرب.

١ - هناك صيغ متعددة رسمت كتابة المرأة مثل «الأدب النسائي»،و «الإبداع النسائي»، و «الرواية النسائية»،و «السرد النسائي»، و «الكتابة النسائية»...

٢ - إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، مراجعة زياد منى، شركة قدمس للنشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٢١٠.

نموذجا واسع التأثير، فهي سلبية في حضورها، و تمثيلها لنفسها، و مشاعرها، و حضورها، و تاريخها، و فلوبير ناب بالحديث عنها، و تمثيل مكانتها الدونية المتضمنة لتبعية خرقاء للرجل.

وعلى ما يبدو فالخطاب الروائي النسائي خطوة لمقاومة الاستشراق، ووصاية الفكر الغربي، اللذين أسهما إلى حد ما في إنتاج صورة المرأة على هذا النحو، وهو أيضا خطوة تهدف إلى البحث عن الذات في ضوء علاقتها بالآخر، واستقرائها من جديد.

لعل أبرز ما يميز الكتابة النسائية٣ هو الرغبة في التحرر، و الرغبة في البحث عن مجال لا تكون فيه مجرد أداة وظيفية مسلوبة الإرادة، و لا مجرد مثير للرغبة فقط.

لتنحو بذلك في اتجاه «تحقيق مغايرة عميقة تتأسس على إقامة خطاب جديد يخرج من أسر التمركز الذكوري، و يعطي إمكانية لحضور أصوات متعددة و مختلفة».٤

وقد فسر «ماركس» إشكالية مكانة المرأة الدونية من وجهة نظره بالفوارق الطبقية التي تكمن في ما يتمتع به الرجال و النساء من سلطة، و قوة و مكانة، إذ « لم تظهر سلطة الرجل النافذة على المرأة إلا بعد نشوء التنظيمات الطبقية، و أصبحت المرأة بعدها شكلا من أشكال الملكية الفردية للرجال عبر مؤسسة الزواج».٥

---

٣ – بروز مصطلح «الكتابة النسائية» حسب الناقدة زهور كرام، ظهر «كانشغال نقدي و سؤال معرفي تقريبا منذ الخمسينيات و خاصة مع رواية «آنا أحيا» ١٩٥٨ لليلى بعلبكي، انطلاقا من التصريح المباشر بالضمير الأنثوي الذي يعبر علانية عن حقه في القول و الكتابة و الحياة، الشيء الذي يعني محاولة لخرق المتعارف عليه فيما يخص الذات الصانعة للكتابة تاريخيا (الرجل)، و الذات الحاضرة موضوعا في الكتابة (المرأة)، و انتقال المرأة من موضوع إلى ذات أي منظورا إليها إلى فاعل في المعرفة السائدة، و منتج لصيغ جديدة للمفاهيم المتداولة». لمزيد من التفصيل ينظر زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، المدارس، البيضاء، ط ١، ٢٠٠٤،ص ٥٣.

٤ – محمد عفط، «كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح»، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مولاي إسماعيل مكناس، سلسلة ندوات، ع ٩، ١٩٩٦، ص ٤٣.

٥ – عن نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة و الجسد و الثقافة،عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠٠٨، ط ١، ص ٣٤.



ففي رواية «مسك الغزال» لحنان لشيخ٦ استرعت مكانة المرأة الدونية اهتمام الخطاب النسائي،إذ تكشف الرواية عن تبعية المرأة للرجل على نحو يسلبها حريتها بحجة الوصاية عليها و حمايتها من نفسها، و على هذا النحو تتماهى صورة بطلة الرواية «نور»في علاقتها مع الآخر/ مغني الروك، صورة نمطية جاهزة في المخيال الغربي، ارتباطاتها مستمدة من عالم الحريم،و توليفة المثلث الساحر المتمثل ب «السلطة،و الثروة، و المتعة « أيضا، وجوهر المشكلة كما يبدو هو الاختزالات التي مرت من خلالها شخصية المرأة العربية، و انتهاك كيانها،و تحويلها إلى مسخ، و سجنها في صورة لا يسمح بتعديها.

و «نور» في الرواية السابقة كان استسلامها لـ الآخر استسلاما جنسيا غير مشروط أو مسبوق بوعي وكان تعاطيها مع مغني الروك تكرارا لصورتها الغبية كزوجة مقهورة لـ»صالح».

لابد من الإشارة إلى أن انعدام الحوار خاصة، و انعدام سبل التفاهم، و إصرار الرجل على انتهاك أكثر العناصر حيوية في شخصية المرأة، و هي الجسد، و الجنس، و الفكر، جعل المرأة تبحث عن آفاق أخرى لتشكيل كيانها و الإحساس بوجودها.

و في رواية «خارج الجسد» لعفاف بطاينة ٧، يتكرر موتيف المرأة المستلبة جنسيا، و اجتماعيا، و ثقافيا، و اقتصاديا، و عقائديا إذ تهجر «منى» زوجها «سليمان»، وتقيم في شقة في إحدى ضواحي اسكتلندة مع ابنها «ادم «من زوجها السابق، «ستيوارت « . وعلى هذا النحو كانت نرجسية الزوج، و قمعه مسوغا لاعتراف منى بالآخر، واستيعابه؛ فقد كان على ما يبدو أكثر إنسانية في احتضان المرأة، و تفهم حاجاتها ككيان مستقل يمتلك بالإضافة للجسد عقلا.

ولعلها أحست في علاقتها ب» ستيوارت» بإنسانية واعية و متبادلة بين طرفين ناضجين اجتماعيا،وفكريا، ومتكافئين في الأدوار الاجتماعية، والاقتصادية، والجنسية،و التراتبية الطبقية، مما يعني أن «منى» التقت «ستيوارت»، وهي على وعي بأنه يشكل نمطا مغايرا افتقدته في حياتها، و كيانها مع زوجها السابق.

---

٦ – حنان الشيخ، مسك الغزال، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٨. و حنان الشيخ روائية لبنانية تقيم في لندن، من أعمالها: «حكاية زهرة «١٩٨٠، «بريد بيروت» ١٩٩٢، «اكنسوا الشمس عن السطوح» ١٩٩٤، ترجمت بعض أعمالها إلى لغات أجنبية عديدة.

٧ – روائية أردنية، ورواية «خارج الجسد «هي روايتها الأولى، الصادرة عن دار الساقي، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٤.

و يمكن القول أن «منى» نموذج التحدي الكبير على صعيد الحياة العائلية، و الزوجية، و المجتمعية، و الثقافية، و النفسية، وهي نموذج الرفض للجسد المؤسس، و المقيد تاريخيا.٨

وهنا تظهر ضرورة مواجهة العنف و القهر بالحوار، وهو بالطبع اختيار جريء، واستراتيجية لعرقلة سلطة الرجال، ويمكن أن نستحضر، في هذا الإطار، عبقرية «شهرزاد» في مواجهة لعبة الموت، و دونجوانية «شهريار». لقد كان الحوار خشبة خلاص بالنسبة للمرأة المضطهدة في شخصية «شهرزاد»، كأن طيفها الذي راود المرأة طويلا كقدرة سحرية على الرواية الشفهية، عاد ليتحقق كتابة في روايات المرأة المعاصرة.

زد،على ذلك، أن دور الحوار يتمثل في أنه يظهر عنصرا فعالا يؤكد ديمقراطية العلاقة بين الذات و الآخر، وهو قيمة حضارية افتقدتها المرأة في علاقتها مع زوجها، و مجتمعها، ولهذا لا تجد «منى» غضاضة في الانفصال عن زوجها، و اختيار العيش مع «ستيوارت» و مشاركته أحلامه، و ممارسة حقوقها إنسانة مكافئة للرجل في الإنسانية في مجتمع الآخر، ذلك المجتمع الذي يعمق من أحاسيس الفرد بفرديته، ويؤكد حقه في الاختيار.

و اللافت للنظر أن « فكرة الوهم»٩ التي تتخلل علاقة المرأة بالآخر، إذ تتلاشى أحاسيس «منى» و مخططاتها، و يظل اتفاقها مع «ستيوارت» للتعايش المشترك عرضة للتهديد باستمرار، و السبب أن «ستيوارت» وجد أن اختلاف

---

٨ – ينظر: مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي،بيروت، ط٤، ١٩٨٦،ص ٢٢٥.

٩ – تناولت سيزا قاسم» فكرة الوهم» التي لعبت دور الوسيط بين الشرق و الغرب التي تؤدي إلى صياغة صور مغلوطة عن الذات و الآخر.

انظر سيزا قاسم، موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة فصول، السنة ١، العدد٢، يناير ١٩٨١، ص-ص ٢٢٤-٢٢٩.

ورد على لسان بطل رواية سهيل إدريس ما يؤكد ثقافة الوهم الذي تنسجه المخيلة عن الآخر يقول: « تبحث عنها ..عن..المرأة.. تلك هي الحقيقة التي تنساها ..بل تتجاهلها. لقد أتيت إلى باريس من أجلها. و الآن، أرأيت أنك كنت مخدوعا عن نفسك، ساعة كنت تتصور أنهن كثيرات،هنا، وأنه يكفيك أن تسير في الطريق ليتهافتن عليك، ويحدثنك حديث الهوى؟».

سهيل إدريس،الحي اللاتيني،دار الآداب، بيروت، لبنان،شركة النشر و التوزيع المدارس،الدار البيضاء، ط ١٤، ٢٠٠٦،ص٢٣.

الدين بينهما طرف مهدد لعلاقته بـ «منى»،وذلك من خلال نبأ في جريدة يصور القاتل شابا مسلم الهوية، وهي النظرة ذاتها المنقولة عن الشرق، فكرة الاستبداد الشرقي، ولعل أخطر الأمور التي حدثت للإسلام كدين هي فصله عن جوهره الحقيقي في تصدير الأمل،و الحياة الإنسانية، و تحويله إلى إيديولوجيا تهدف إلى تصدير الخوف و الرعب.

و ما يمكن قوله في هذا السياق أن الإنسانية بأكملها ضحية سوء فهم الصراع الحضاري.

أما في رواية» شجرة الحب غابة الأحزان» لـ»أسيمة درويش»١٠، تعاني «مدى» في علاقتها الزوجية ب»عبد الله» من سلبية دورها، وتهميشها كامرأة لها حرية الاختيار تماما كالزوج ؛ فقد اقتصر دورها على الجنس، وأعباء المنزل،والإنجاب،ورعاية الأطفال... إلخ وغيرها من مظاهر التبعية، ولم يتحقق لـ»مدى» فهم زوجها في طبيعته، و طريقة تفكيره و ازدواجيته إلا من خلال علاقتها بالآخر الطبيب الانجليزي «كولن فيشر» الذي شعرت معه بكيانها كإنسانة تفكر و تناقش ما يدور حولها من أحداث سياسية، و اجتماعية، وثقافية،وبأهمية وجودها و أحاسيسها كإنسانة لها كيان يحس، و يشعر،ولها عقل يفكر ويناقش القضايا المختلفة، وأصبحت على وعي كيف يمكن أن تكون، و أن تختار،وأن تمارس حرية مسؤولة وواعية سواء داخل منزلها أو خارجه،و رفضت أن تختزل وجودها إلى كيان جنسي فقط.

ولعل افتقار «مدى» لحس الحوار، و الفاعلية الايجابية في تلقي الآخر مقارنة مع شخصية المرأة الغربية «جين موريس» في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، يفسر الكيان المكبوت في شخصية المرأة العربية «مدى» و سلبيتها في تلقي الآخر، فالحوار قيمة حضارية،و ضرورة لتمثيل الذات إزاء الآخر، وهذا ينسحب على تفسير كيان المرأة المكبوت في علاقتها بالأكثر خصوصية مع حضارتها بدءا بالقمع الأبوي، و سلطة الزوج، و المجتمع الذكوري، و انتهاء بذاتها المستلبة.

وسلبية المرأة «مدى» هي حواجز قائمة بينها وبين الآخر و حضارته لا تقدر على تجاوزها، فهي لا تستطيع الخروج من سلبيتها و تبعيتها لأن فاقد الشيء لا يعطيه.

بل أكثر من ذلك، فعلاقتها مع «فيشر» على وعي بخصوصية محيطها كبلد عربي و طابو الدين، و الجنس، و السياسة، لذا

١٠ – كاتبة سورية، لا يوجد لديها أعمال روائية سوى» شجرة الحب غابة الأحزان»، الصادرة عن دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠.

بدا التواطؤ على اختلاف أشكاله الجنسية، و الثقافية، و الحضارية، ومع ذلك فشروط تجربتها اقتضت من «مدى» متابعة دراستها في إحدى جامعات الغرب، و ذلك حين انتهت تجربتها مع الآخر» فيشر»، مؤكدة على تسلح المرأة بالعلم، و الوعي كضرورة من ضرورات اللقاء مع الآخر.

ولعل وعي «مدى» لواقعها كان باعثا على التمرد، و البحث عن ذاتها وهويتها بمنأى عن ممارسات القمع أو محاولات بسط هوية جديدة يفرضها الزوج جوهرها التسلط والقمع.

على هذا النحو يتغير هرم السلطة المجتمعي جراء هذه الوضعية العلائقية بين الأطراف الحضارية المختلفة سيما وأن المرأة تصبح طرفا لا أداة جنس فحسب، و إنما ثقافية / حضارية أيضا.

لقد كان «عطيل» و «ديدمونة» بالتأكيد زوجين متفقين بحسب شكسبير، ومع ذلك، وبسبب انتهاكهما للنظام العرقي الجنسي بأكمله، حكم على زواجهما باللعنة، و عوقب العاشقان بمأساة.

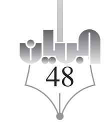
وإذا كانت الرواية النسائية العربية قد أشارت إلى نوعين من الآخر: آخر/الذات(الرجل العربي) وآخر/ الغير (الرجل الغربي)، فإن « باريس « مثلا هي فضاء الغير والحبس الكبير، وهي المكان بوصفه المنفى المتوهم لفعل الحرية، المتضمن مساءلة الجسد المنتهك،وهوية الأنوثة التي لا معنى لها إلا بالتجاور مع الغيرية، وما تشكل هذه الغيرية من تضاد للذاتية١١.

وقد شكل المكان الغربي بالنسبة للمرأة العربية المثقفة فضاء لممارسة الحرية كما تتصورها. فمعظم الشخوص الرئيسة للرواية العربية النسائية «نساء وجدن أنفسهن أداة للرغبات اللاواعية بيد الرجل وتحت مسمى مؤسسة الزواج، التي تحرم المرأة من خلالها الاعتراف بوجودها ككائن قائم بذاته له غيريته وأصالته، فآثرن الطلاق واسترجاع حرياتهن المستلبة، والبحث عن الذات من جديد في عواصم الغرب « ١٢.

فهؤلاء النسوة يهربن من فضائهن الأصلي الذي تربين فيه (الخليج أو دول عربية) لأنه أصبح بالنسبة إليهن فضاء معاديا بقيوده وقمعه لحرية المرأة؛ إنه فضاء ينعدم فيه «الحوار خاصة، وانقطاع سبل التفاهم وإصرار الرجل على انتهاك

١١- ينظر: نهال مهيدات،الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة و الجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، اربد،الأردن،٢٠٠٨،ص-ص٢٦-٢٧-٢٨.

١٢- نهال مهيدات،الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة و الجسد والثقافة، مرجع مذكور،ص ٢٦.



أكثر العناصر حيوية في شخصية المرأة وهي: الجنس والجسد والفكر والإنتاج، مما يجعل المرأة تبحث عن آفاق أخرى لتشكيل كيانها والإحساس بوجودها»١٣.

ونتيجة لقوة تأثير الغرب على وعيهن ينخرطن في الأمكنة الغربية بحثا عن هذه الحقوق المهدورة في الفضاء الأصل (الوطن العربي) في عملية استيعاب لفضاء الغرب (عواصم غربية) والآخر الغربي، ونفور وإقصاء لفضائهن الأصل وآخر الذات (الرجل العربي)، بهدف البحث عن الذات وتحقيق طموحاتها في هذا الفضاء الجديد.

والجدول الآتي يوضح هذه العملية:

إقصاء فضاء الذات الأصلي/ قبول واستيعاب الفضاء الغربي				
المؤلفة	الرواية	المرأة/ الفضاء الأصل	فضاء (الذات)/ فضاء (الآخر)	آخر الذات (الزوج العربي) إقصاء / الآخر الغيري (الغربي) استيعاب
حنان الشيخ	مسك الغزال/ دار الآداب للنشر/بيروت ط ١/ ١٩٨٨، و ط٢/ ٢٠٠٢	نور/الخليج	الخليج/ لندن	صالح عربي خليجي (إ قصا ء) / مغني الروك (قبول واستيعاب)
أسيمة درويش	شجرة الحب غابة الأحزان /ط ادار الآداب / بيروت /٢٠٠٠	مدى/ سوريا	سوريا/ الخليج/ لندن	عبد الله (إقصاء) العائلة الأصلية (إقصاء) /كولن فيشر(قبول واستيعاب)
عفاف بطاينة	خارج الجسد /ط ١، دار الساقي بيروت ٢٠٠٤	منى/أردنية	القرية الأردنية/ اسكتلندة	سليمان والعائلة (إقصاء)/ستيوارت (قبول واستيعاب)

١٣- المرجع نفسه، ص ١٣، ٢٦



كل واحدة من هؤلاء النسوة امتطت صهوة حلمها وراحت ترسم آمالا جديدة في فضاء جديد من فضاءات الغرب، وفي متغير المكان هذا تشعر بتحول فكري ووعي جديد يرفض مكان القمع والزوج المتسلطين اللذين تركتهما وراءها؛ ذلك المكان والزوج اللذان يعاملان المرأة جسدا، وأداة للجنس، ووعاء للإنجاب وبين الـ«هنا»، و الـ«هناك»تظل باحثة عن هوية جديدة في مكان جديد.

فالقارئ لهذه الروايات النسائية المذكورة في، الجدول، يلحظ أن «العلاقة الزوجية (الآخر) المهددة بالانفصال (الطلاق)هو الخطاب المشترك في الرواية النسائية، ويضطلع بدور الوسيط/المحرض باختلافه بل والمؤسس لتهديد من هذا النوع».١٤

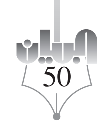
كل واحدة منهن فضلت مكان الغرب واختارت الرجل الآخر الغربي زوجا؛ في فضاء لندن واسكتلندا وباريس والعواصم الغربية التي تتوفر فيها أجواء الحرية، واختيار الرجل الغربي «لأنه وببساطة يشاركها إنسانيتها ويعاملها معاملة الند للند في الأدوار الحياتية المختلفة، بعكس العربي فهو سلبي وازدواجي ونرجسي، مهووس بهاجس السيطرة والتسلط، مكونه السيكولوجي جبّلة لم يستطع تجاوزها حتى وإن وجد في فضاءات آخرية مختلفة كباريس مثلا أو لندن».١٥

إضافة إلى ما سبق، فإن الآخر، وإن سيطرت عليه عقدة تفوق ثقافته، و سيادة العلم، و قيادته نحو سعادة مزعومة، إلا أنه شكل بالنسبة للمرأة العربية نموذجا فريدا على صعيد العلاقات الإنسانية، إذ منحها الفرصة لاختيار الكيفية التي تلائمها لتلقى شروط حياتها الجديدة، حياة تقوم على احترام حرية الجنس الآخر، و احترامها ككيان مساو للرجل في الحقوق و الواجبات سواء في داخل المنزل أو خارجه، ولعل الاختلاف في علاقة المرأة بالزوج و علاقتها بالآخر، أتاحت لها رؤية الجوانب الأخرى في شخصيتها، لكن هذا لا يعني أن الآخر يمكن أن يكون بديلا عن آخر الذات لأن الأول قد لعب دورين مزدوجين إحداهما: الإغراء بقبوله و ثقافته، و الثاني: التهديد الوجودي.

من النتائج المترتبة عن كل ذلك، أن بعض النساء عبرن الحواجز الثقافية و اكتسبن هوية جديدة، وبعضهن بقين عالقات في المنطقة المحايدة بين الثقافات،و أخريات أخفقن في تطلعاتهن،وقفلن راجعات إلى نقطة الصفر.

١٤-نهال مهيدات،الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة و الجسد والثقافة، مرجع مذكور،ص٢٧.

١٥- المرجع نفسه،ص٢٨.



تركيــب:

انطلاقا مما تقدم نستخلص الآتي:

● لدراسة علاقة المرأة بـ الآخر/ الرجل الغربي و لفهم علاقتها به كان لابد من فهم حقيقة علاقتها بالرجل / الزوج في مجتمعها.

● المرأة لا تزال حتى يومنا هذا تعاني من النظرة الدونية، و هضم حقوقها كإنسانة في كافة مجالات الحياة.

● فقدان الحوار بوصفه قيمة حضارية بين الأطراف المختلفة (الرجل، المرأة،المجتمع).

● إقصاء المرأة لزوجها، و استيعاب الرجل الغربي سببه ثقافة الاختلاف خاصة فيما يتعلق بالجانب الإنساني، و نظرة الرجل الغربي للمرأة على وجه التحديد، فالمرأة طرف مشارك للرجل في الأدوار الحياتية المختلفة.

● الاعتراف بغيرية الآخر الرجل / المرأة هو اعتراف بكافة أشكال الغيرية، وأقصد الحضارية منها،وهو ضرورة تؤكد أن التعايش الثقافي بين الحضارات ممكن و ضروري، بل هو الأساس.

● المرأة تعاني من أزمة هوية سببها الاختلاف فكريا،و ثقافيا، و اجتماعيا بين الرجل/ الزوج و الرجل/ الآخر.

● التنازل عن الهوية الثابتة لصالح هوية الآخر الثقافية، أو الاندماج في مجتمعه.

● الجنس في الخطاب الروائي النسائي ينطوي على تهديد الذات من خلال الهيمنة التي يمارسها الآخر الداخل على الذات بوصفه الأقوى، خاصة تمثيل دور المرأة سلبيا من الناحية الجنسية، وغياب الحوار فعالية و ضرورة بين المرأة العربية و الرجل العربي سببه في بعض الأحيان القمع الذي يمارس على المرأة في مجتمعها،مما يؤدي إلى حضورها الأبكم أمام الآخر.

● تحويل الإسلام إلى إيديولوجيا هدفها تصدير الرعب و الخوف كنتاج لأخطاء الآخر في تصوراته و أفكاره الاستشراقية المسبقة، التي استخدمت مرجعية، و التي تؤكد العداء المبيت، وتستبعد الحوار و التسامح بين الأديان.

● لعب المونولوج دورا في الخطاب الروائي النسائي، إذ من الملاحظ أن المرأة المستلبة كانت تقول في سرها كل ما لا تستطيع قوله جهراً.

● العلاقة بين المرأة و الرجل الغربي في الخطاب الروائي النسائي بعيدة كل البعد عن جنسنة العلاقات بمنطق «الغزوة المتروبولية»١٦،

---

١٦ -الغزوة المتربولية: هي التسليم بأن العلاقات بين الأمم و الحضارات كالعلاقة القائمة واقعا بين الرجل و المرأة: علاقة قوة و تحكم وسيطرة و بالتالي استسلام و رضوخ بحيث تصبح «المثاقفة « مجامعة، لمزيد من التفصيل ينظر جورج طرابيشي، شرق غرب، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص ١٦.

وبأن الشرق ذكر و الغرب أنثى كما أوردتها الروايات العربية ١٧التي كتبها روائيون رجال، و لكن الخطاب الروائي النسائي يقدم مسوغات للاعتراف بالآخر، و تعليق سلطة الواحد، ورفض اختزال وجود الآخر، بأن نصبح صورة عنه، أو ظلا لصورته.

● تخطت المرأة أسوار المعتقد الديني إذ تريد شريكا مختلفا، و طرح السرد النسائي قضية العلاقات المختلطة بين شخوص ينتمون إلى ثقافات و عقائد مختلفة لسبب خاص هو عدم الاعتراف بهويتها الأنثوية « فتلجأ المرأة إلى الآخر هربا من ثقافة أو عقيدة حالت دون رغباتها « ١٨.

● إن شعور المرأة بالانتقاص دفع بها إلى الغرب، فظهر الغربي في أفق توقع المرأة العربية مخلصا، أو باعثا على فكرة الاستقلال، وفي بعض الأحيان سعت الشرقية إلى تلك العلاقة لمعرفة تجربة جسدية مغايرة،يبدو الفضاء الغربي مغايرا للفضاء الشرقي، ولهذا تنجذب المرأة لرجال في فضاء مغاير ترتسم فيه صورة المرأة شريكة للرجل و ليست محظية.

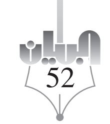
● تغدو كتابة المرأة بمثابة جواز مرور إلى حياة إنسانية تستطيع البطلة داخلها الاحتجاج،وهدم تراث يتجاهلها،و إعادة بناء تراث آخر يعيد لذات المرأة كينونتها المهمشة بفعل رواسب الماضي الممتدة في الحاضر، و التي تجعل من المرأة في الغالب، سلطة خاضعة لمواضعات السوق العائلي،و الأعراف التي حددت التعامل معها في قوالب، و مسارات نمطية « ١٩.

---

١٧ -الروائيون العرب الذين ناقشوا في روايتهم علاقة الشرق و الغرب، توفيق الحكيم(عصفور من الشرق)» ١٩٣٨»، و يحيى حقي (قنديل أم هاشم) «١٩٤٤»،سهيل إدريس (الحي اللاتيني) «١٩٥٤»، الطيب صالح(موسم الهجرة إلى الشمال) «١٩٦٦»، وبهاء طاهر (الحب في المنفى) «١٩٩٥».

١- عبد الله إبراهيم، «سرد النساء وسرد الرجال»، مجلة علامات، ع ٣٤، ٢٠١٠، ص٥١.

٢- نورة الجرموني، «تطور متخيل الرواية النسائية العربية»، مجلة الراوي،النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٢٢، ربيع الأول، ١٤٣١، مارس ٢٠١٠، ص ٩٥.





السياب.. بين الذاتية والموضوعية

بقلم : د. أحمد زياد محبك *

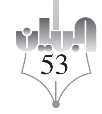
أولاً . مقدمة

المقصود بالذاتية أن يعالج الشاعر موضوعاً في داخل ذاته، كالحب أو الحزن، والموضوعية أن يعالج الشاعر موضوعا في الخارج، كأن يصف جبلا أو يعالج موضوع الحرب والسلم، والمقصود بالذاتية أيضا أن يتبع أسلوبا ذاتيا في التعبير، وهو الأسلوب القائم على الغنائية والمباشرة والوضوح، والمقصود بالموضوعية أيضا أن يتبع أسلوبا موضوعيا في التعبير كالرمز وأسلوب القص والتوظيف الثقافي، فالذاتية والموضوعية هما في الموضوع وفي الأسلوب، وليس في أحدهما من دون الآخر. ولم يعرف الإنسان في العصور البدائية الذاتية والموضوعية، فما هو في الداخل أو ذاتي هو جزء مما هو في الخارج، وكذلك ما هو في الداخل هو جزء من الخارج، والداخل والخارج متداخلان ومندغمان بعضهما ببعضهما الآخر، وكل منهما مرتبط بالآخر ارتباطاً كلياً، بل هو امتداد له، وكلاهما يمثلان وحدة لا تنفصم، ومع مرور الزمن وتطور الوعي وتطور أشكال المعرفة، بدأ الانفصال يتضح بين ما هو في داخل الذات وما هو في خارجها، وأخذ أحدهما ينفصل عن الآخر ويستقل، بل أصبح هذا الانفصال والتمايز مطلبا ضروريا، وأضحى جزءاً من الوعي والعدل والعلم والحضارة، كما أنه جزء من معاناة الإنسان المعاصر، وسبب من أسباب قلقه وتوتره، ولكن الشاعر ما يزال إلى اليوم يسعى إلى توحيد الداخل والخارج، وهو في توتره وانفعاله وإبداعه يوحد بين الذاتي والموضوعي، وهما في الشعر الحق متحدان، بل هما واحد.

وبقدر ما يسعى الشاعر إلى التوحيد بين الداخل والخارج بقدر ما يسعى العالم إلى الفصل بينهما، وبقدر ما يكون نجاح الشاعر في التوحيد بينهما

---

* أكاديمي من سوريا.



بقدر ما يكون نجاح العالم في الفصل بينهما، فالعالم والطبيب والمحقق والقاضي يسعى كل منهم إلى إقصاء مشاعره وعواطفه وذاته عما يبحث فيه أو يحققه أو يعالجه، ولكن في الحالات كلها لا يمكن الفصل الكلي أو المطلق، ولا بد في الذاتية قدر من الموضوعية، ولو قليل، ولا بد في الموضوعية قدر من الذاتية، ولو قليل، فلا بد للمحقق أو الطبيب أو القاضي من قدر من ذكائه أو خبرته كي يكتشف أو يعرف أو يصل إلى حل أو نتيجة، ولا بد للشاعر والأديب من قدر من الموضوعية كي ينقح عمله وينفي عنه الخطأ والضعف ويلتزم فيه ولو الحد الأدنى من المفاهيم الأدبية والنقدية، وما أشبه الذات والموضوع بدائرتين، يدخل جزء من إحداهما في الأخرى بعض الدخول، وليس كله، فما هما بمتداخلتين كل التداخل ولا هما بمنفصلتين، والعالم الخالص العلم يكاد يقف في أقصى دائرة الموضوع بعيداً كل البعد عن الذات، والمستغرق في ذاته الاستغراق كله، يكاد يقف في أقصى الدائرة الممثلة للذات، والشاعر الذي يوحد الذات والموضوع يقف في المنطقة الوسطى حيث تتداخل إحدى الدائرتين في الأخرى.

والمقصود بالذاتية معالجة موضوع ذاتي في داخل الإنسان، والمقصود بالذاتية أيضا استخدام وسائل ذاتية في التعامل مع الموضوع الخارجي أو الداخلي، الذاتي أو الموضوعي، بما في المعالجة من انفعال وخيال، فالذاتية هي في الموضوع والأسلوب، وهي في الشكل والمضمون وهي في المادة وأسلوب المعالجة، وكذلك الموضوعية، والمقصود بالموضوعية معالجة موضوع في خارج الذات، كالمطر أو المرض أو الجبل أو الحرب، والموضوعية هي أيضاً معالجة الموضوع الداخلي أو الخارجي الذاتي أو الموضوعي بأسلوب موضوعي. فثمة موضوع داخلي وموضوع خارجي، أو موضوع ذاتي وموضوع موضوعي، وثمة أسلوب للمعالجة ذاتي، وأسلوب للمعالجة موضوعي، ومن الممكن معالجة الموضوع الذاتي بأسلوب ذاتي وبأسلوب موضوعي.

ولقد رثت الخنساء أخاها صخراً، على سبيل المثال، فبكت واستعبرت، وأبّنته، فمجدت أخلاقه، وأشادت بكرمه وشجاعته وعفته، وكانت في ذلك كله تنحو منحى ذاتياً واضحاً في التعبير، ولكن لم يشفها ذلك، فلجأت إلى الموضوعية الفنية، لتؤكد النزعة الذاتية، فصورت ناقة فقدت حوارها، وهو البو، فإذا هي حزينة أشد الحزن، تطوف حوله، وهي ترسل أصواتاً واضحة تعبر عن حزنها وتخفي أصواتاً أخرى، وهذه الناقة تسرح في المرعى وتنسى قليلاً، فإذا ما ذكرت حوارها اضطربت، وأخذت تروح وتجيء في حيرة وقلق، وهي ترعى الأرض المعشبة التي أخصبها الربيع، ولكنها مع ذلك لا تسمن، لأنها في حنين دائم، ثم تؤكد الخنساء أن



حزن هذه الناقة لا يمكن أن يبلغ ما بلغه حزنها على أخيها، فالخنساء تستعين بحالة موضوعية هي حزن الناقة، وتروي قصة طويلة، لتؤكد حزنها. تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

قذى بعينك أم بالعين عُوَّارُ
أم ذرَّفتْ إذَ خلتْ من أهلها الدارُ
كأن دمعي لذكراه إذا خطَرت
فيض يسيل على الخدين مدرار
وإن صخراً لوالينا وسيدنا
وإن صخراً إذا نشتو لنحار
وإن صخراً لتأتم الهداة به
كأنه علم في رأسه نار
لم ترأه جارة يمشي بساحتها
لريبة حين يُخلي بيتَه الجار
وما عجول على بوٍّ تطيف به
لها حنينان: إصغار وإكبار
ترتع ما رتعت حتى إذا ادكرت
فإنما هي إقبال وإدبار
لا تسمن الدهرَ في أرض وإن رُبعت
فإنما هي تحنان وتَسجار
يوماً بأوجد مني يوم فارقني
صخر، وللدهر إحلاءٌ وإمرار

ومن الصعب الفصل الحاد القاطع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، حتى في العلم نفسه، فكيف الأمر إذن في الفن، فلا بد في الموضوعية ولو قدر قليل من الذاتية، ولا بد في الذاتية ولو قدر قليل من الموضوعية، ولكن يظل الإنسان يتطلع إلى الفصل بين الذات والموضوع، ويسعى جهده إلى تحقيق الفصل بينهما في العلم، ويسعى جهده إلى تحقيق التوحد بينهما في الفن، وتلك هي مشكلة الإنسان المعاصر.

وسوف تتناول هذه الدراسة قصيدة للسياب (العراق ١٩٢٦م - ١٩٦٤م)، يعالج فيها موضوعاً ذاتياً وهو غربته ورغبته في العودة إلى الوطن، وهو موضوع ذاتي داخلي، ولكنه يعالجه بأسلوبين ذاتي وموضوعي، وهذه القصيدة هي قصيدته: «غريب على الخليج» (الكويت ١٩٥٣).

ثانياً - بناء القصيدة

١ - العنوان:

عنوان القصيدة هو خارج القصيدة موضوعياً، وهو داخل القصيدة ذاتياً، فهو داخلها وخارجها، في آن، وهو ذاتي وهو موضوعي في آن، ومثل هذا التوتر بين الداخل والخارج، وهذا التوتر بين الذات والموضوع هو ما يمنح العنوان سحره، فهو واضح وهو غامض، يقول كل شيء، ولا يكاد يقول شيئاً، هو مفتاح القصيدة، يلخصها، ويكشف سرها، ولكنه لا يغني عنها، هو بعض منها، ولكنه منفصل عنها، ولا غنى للقصيدة عنه.

والعنوان في هذه القصيدة « غريب على الخليج» يعتمد على اللغة المباشرة، وهو واضح الوضوح كله، هو واضح في مفرداته الثلاث، وواضح في العلاقة بين مفرداته، فكلمة غريب تدل بوضوح على الغربة والوحدة والانفراد، والكلمة في تنكيرها تزيد من الشعور

بالغربة والوحدة والانفراد، وحرف الجر على يؤكد مفهوم المكان، وكلمة الخليج مرتبطة في ثقافة القارئ العربي بالخليج العربي، وسوف تثير على الفور إيحاءات ترتبط بالواقع العربي والمواطن العربي، ولكن هذا الوضوح ليس مطلقاً ولا نهائياً، بل هو وضوح غامض، أي إنه يثير الفضول لمعرفة هذا الغريب، وسر غربته، وسببها، وطبيعة معاناته، ونهايتها، ومن هنا تظهر حاجة العنوان إلى القصيدة، كما تظهر حاجتها إليه، وهنا ينتهي استقلال العنوان، ليظهر ارتباطه بالقصيدة، كما ينتهي كونه خارجها، ليصبح جزءاً منها، ولكنه يظل مجرد مفتاح. والعنوان بما أنه جملة اسمية يدل على السكون والمكث في المكان، يؤكد ذلك حرف الجر على، الذي يؤكد الجلوس في المكان، وعدم التحول أو الانتقال، كما يؤكده المكان: الخليج، الذي هو مشكلة القصيدة، وقد تجلى منذ البدء في العنوان.

٢. الافتتاح والاختتام:

يفتتح الشاعر القصيدة بتصوير مكان ضاقت به نفسه ذرعاً، يريد الخروج منه، هو أرض الغربة، وهو مكان حار، ثقيل، الناس فيه يتحركون ويسافرون، وهو قاعد مقيد، يريد مغادرته، ويجد الرحيل عنه صعباً. والشاعر معنيٌّ بتصوير المكان، وتحديد الزمان، ليدل على الحالة النفسية التي هو فيها، وهو يصور المكان ويحدد الزمان بخطوط عريضة، فالمكان هو الخليج والزمان هو وقت الظهيرة، وقد أثقل على الشاعر الزمان، وضاق به المكان، وهو يرى المهاجرين الكادحين، حيث يقول:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل

زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

من كل حاف نصف عار

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

ولكن الشاعر سرعان ما يرتد إلى مكان آخر غائب، ولكنه ماثل في وجدانه، وهو العراق، إذ يسرح الشاعر البصر وهو على الخليج ليمده عبر البحار لعله يرى العراق، وهو ينشج ويبكي منادياً الوطن ويكرر النداء، وكل ما حوله يكرر نداء العراق معه، حيث يقول:

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

أعلى من العبَّاب يهدر رغوه ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسيَ الثكلى: «عراق»

كالمد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: «عراق»

والموج يعول بي: «عراق، عراق» ، ليس سوى عراق.

وما هو مفجع أن العراق الماثل في الوجدان والحاضر في الخيال، هو نفسه العراق الغائب والبعيد البعد كله، ومن هذا التناقض يحس الشاعر بالمأساة، فالشاعر يملك العراق في الزمان، أي يملكه في الوجدان، ولكنه يفقده في المكان، لأنه عنه بعيد، إنه الصراع بين المكان والزمان، وهذا هو سبب المأساة. ويختتم الشاعر القصيدة بالشوق إلى مكان آخر يتوق إلى الرحيل إليه، ولكنه لا يستطيع، حتى إنه ليتمنى أن تكون الأرض قطعة واحدة، ولا بحار يفصل بين بعضها وبعضها الآخر، كي يصل إلى وطنه، ولكنه يجد أخيراً أن العودة مستحيلة، فيقول:

واحسرتاه .. فلن أعود إلى العراق ! وهل يعود

مَن كان تعوزه النقود؟ وكيف تُدَّخرُ النقود (م)

وأنت تأكل إذ تجوع ؟ وأنت تنفق ما يجود (م)

به الكرام على الطعام؟ (م)

لتبكينّ على العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللقلوع .

إن الشاعر يجد العودة إلى الوطن مستحيلة، لأنه لا يملك أجرة ركوب السفينة كي يصل من الكويت إلى العراق، وبذلك تبدأ القصيدة بقسوة الغربة لتنتهي إلى اليأس من العودة إلى الوطن، وهذا ما يزيد من قسوة الغربة.

وافتتاح القصيدة هو بمكان خانق مغلق، على الرغم من أنه مفتوح، فهو من الناحية الجغرافية مفتوح، لأنه الخليج، ولكنه من ناحية نفسية مغلق، لأن الشاعر مقيد ولا يستطيع الرحيل، ولأن الزمان على الشاعر وعلى الخليج ثقيل، فالريح تجثم ولا تتحرك، والوقت هو الظهيرة الحارقة القاسية، والريح التي يتوقع أن تتحرك هي جاثمة وكأن الوقت أصيل، فالوقت يميل إلى الغروب، أي النهاية والموت، وليس إلى الولادة والحياة. ويختلف عن هذا الافتتاح الخانق المغلق افتتاح قصيدته «أنشودة المطر»، وقد كتبها في العراق بعد عودته إلى الوطن، وهو يستهلها بمكان وزمان أيضاً، ولكنهما مختلفان الاختلاف كله. يقول في المفتتح:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم.

لقد تم في هذا المفتتح التوحد بين الحبيبة والوطن والشاعر، فإذا عيناها غابتا نخيل، وغابات النخيل هي الوطن، وهذا هو المكان، أما الزمان فهو وقت السحر، أي

المرحلة الأخيرة من الليل المنبئة بالفجر، وبذلك يوحي الزمان بحتمية الانفتاح والانفراج وانبثاق النور وولادة الفجر والحياة، وبذلك فالزمان هو إطلالة على الفجر، والمكان هو الوطن الغني بغابات النخيل، أي بالخصب والحياة.

ويؤكد ذلك كله الصورة التالية، وهي صورة تضم الزمان والمكان معاً، وفيها يشبه العينين بشرفتين، وهذا المكان يوحي بالإطلال على أفق واسع عريض، والزمان هو آخر الليل والقمر راح يغيب، وهو إذن ساعة انبثاق الفجر وإطلالة النور وولادة الحياة، وبذلك يغدو المكان منبئاً بالانفتاح على الأفق وعلى الفجر، وكيف لا يكون ذلك وهذا الإطلال هو من خلال عيني الحبيبة التي يقدم لها ذلك الافتتاح الذي هو أشبه ما يكون بالابتهال، ولعله ابتهال إلى ربة الخصب، أو الأم، أو الوطن، أو هو الحبيبة نفسها وقد غدت الأم والحبيبة والوطن وعشتار، لأن بها الحياة والولادة والخصب. ويؤكد ذلك كله أيضاً أنه بفضل ابتسامتها تورق الكروم، فيكون الخصب، بل ترقص الأضواء كالأقمار في نهر، وفي الرقص حركة وحياة وحب وفرح، وفي النهر حياة، وليس ذلك فحسب، بل إن ذلك النهر يرجه مجذاف في ساعة السحر، لتأكيد الحركة، ولتأكيد الاقتراب من الفجر، ساعة الولادة والحياة. إن افتتاح «أنشودة المطر» يضج بالخصب والحركة والحياة، يؤكد ذلك الأفعال المضارعة التي تدل على انبثاق حركة وامتدادها امتداداً لا يكاد ينتهي، فالعينان تبسمان، والكروم تورق، والأضواء ترقص، والنهر يرجه المجذاف، والنجوم تنبض، وهي جميعاً أفعال حركة وحياة وخصب. وبالمقابل تدل الأفعال في مفتتح « غريب على الخليج» على السكون والجمود وجثوم الحركة وتلبثها، فالريح التي يتوقع أن تكون متحركة فإذا هي تلهث متلبثة في موضعها ساكنة كالجثام الثقيل. وهذه المفارقة في الافتتاح بين «غريب على الخليج» و» أنشودة المطر» هي المفارقة بين اليأس من العودة في نهاية القصيدة الأولى، والثقة بحتمية ولادة الثورة في القصيدة الثانية التي هي كولادة الفجر.

٣. بؤرة القصيدة

وبين قسوة الغربة ويأس العودة، يعلو صوت الوطن ويتردد اسمه: « عراق «، ويتفجر الحب له ولمن فيه، وتكون بؤرة القصيدة مقطعاً متألقاً، يؤكد الشاعر فيه أن لا حب بل لا حياة خارج الوطن، حيث يقول:

أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه

يا أنتما، مصباح روحي أنتما، وأتى المساء

والليل أطبق، فلتشعّا في دجاه فلا أتيه.

لو جئت في البلد الغريب إليّ ما كمل اللقاء،

الملتقى بك والعراق على يديّ..

هو اللقاء

شوق يخضّ دمي إليه كأنّ كلّ دمي اشتهاء

جوع إليه .. كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق

شوق الجنين إذا اشرأبّ من الظلام إلى الولاده

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون ؟

إن المقطع السابق من القصيدة هو كالبؤرة في اللوحة، أو نقطة المركز في الدائرة، فهو من أكثر المقاطع في القصيدة توهجاً وتألقاً، وبهذا المقطع ازدادت غنائية القصيدة، وهذا التألق في هذا المقطع هو البديل من الصراع أو التأزم في البناء الدرامي، والقصيدة لا تقوم عليه، إنما تقوم على الغنائية والانسياب الأفقي.

وفي هذا المقطع يقدم الشاعر نموذجاً فريداً للحب، هو اتحاد حب المرأة بحب الوطن، وحب الوطن بحب المرأة، فإذا هما واحد، وليس هذا فحسب، بل إن تحققهما لا يكون بمجرد اتحادهما، إنما يكون بتحققهما معاً في الوطن، وليس خارجه، وهذا يعني أن حب الوطن هو المهد الذي يحتضن الحب، ومن غير وطن أو خارج الوطن لا حب ولا حياة. لقد وحَّد الشاعر الوطن والحبيبة، وخاطبهما بضمير المخاطب المثنى: يا أنتما، وضمير الخطاب للمثنى يؤكد اتحادهما، وكرر هذا الضمير، ليؤكد وحدتهما، ثم جعلهما مصباح روحه، وجعل الليل يخيم عليه، ثم طلب منهما أن يشعا معاً، حتى لا يتيه. وهذا التوحيد بين الوطن والحبيبة جديد في الشعر العربي من ناحيتين، الأولى جعله الحب لا يتحقق إلا في الوطن، لا خارجه، والثانية قبول الوطن على علاته من غير شرط النضال لتحريره، وهو الذي كان يناضل من قبل لكي يحدث التغيير في الوطن، وهو الآن يشتاق إليه على أي وضع كان، يؤكد ذلك أنه يجد الشمس في الوطن أجمل من الشمس في سواه، بل إنه يجد الظلام فيه جميلاً لأنه يحتضن الوطن.

٤. طول القصيدة

والقصيدة طويلة، وفيها تفاصيل وجزئيات كثيرة، ولكنها متحدة في كثرتها، وليست متنوعة تنوع الاختلاف، بل هي متنوعة تنوع الموضوع الواحد: وهو الشعور بالغربة والشوق إلى الوطن، ويمكن عرض المعاني التي تضمنتها على النحو التالي: (الشعور بالغربة = الحنين إلى الماضي = الحنين إلى الأهل = إعلان الحب للمرأة والوطن = انتظار الاجتماع بهما = إدانة

الخيانة = جمال الوطن = الشوق إلى الوطن = عذاب الغربة = ذل الغربة والهوان فيها = الشوق إلى الوطن = جمع المال من أجل العودة = الحلم بالعودة إلى الوطن والنوم فيه = انكسار الحلم = استمرار المعاناة = لا نهائية العذاب). تلك هي المعاني التي ترددها القصيدة وهي متتابعة وبعضها متصل ببعضه الآخر، ولا استطراد فيها ولا خروج عن الموضوع، بل بعضها يقود إلى بعض في ترابط عاطفي انفعالي، لا في ترابط منطقي لأن الشعر ليس منطقاً ولا مقدمات ولا نتائج، فالقصيدة تقوم على التداعي الحر، وهذه هي طبيعة الشعر عامة، والغنائي خاصة. لقد اتسعت القصيدة في طولها لعواطف الشاعر وعبرت عن تجربته، فالقصيدة تقوم على المعاناة لا على الأفكار، وبعض الأفكار التي جاءت فيها بأسلوب تقريري: جاءت عبر التجربة، من خلالها ولم تكن حكماً مجردة.

٥. الغنائية

والقصيدة تنداح هادئة، لا توتر فيها، ولا تأزم، ولا صراع، على الرغم مما فيها من شعور بالتناقض، ولا غموض في القصيدة ولا تعقيد ولا رمز ولا إبهام، والقصيدة تقوم على حضور ذات واحدة، هي ذات الشاعر، وهي تغني ألم البعد عن الوطن، والرغبة في العودة إليه، وهي تصور حالات تثير العواطف، وتقدم تجليات مختلفة لشعور واحد، وهي تتنامى من داخل هذا الشعور، وهو الشوق إلى الوطن، ولكنها لا تسير نحو تأزم أو تصعيد، بل تنداح هادئة في خط أفقي، أو في دوائر، قد يتفاقم فيها الشعور ويطغى، ولكنه لا يتأزم، ويؤكد ذلك أنها لا تنتهي إلى حل، وإنما تنتهي إلى يأس، فليس بالإمكان العودة، وتبقى النهاية مفتوحة على المجهول، على الرغم مما يبدو أنها مغلقة على اليأس، وغياب الرمز أو التعقيد أو الغموض لا ينفي عن القصيدة العمق وقوة التأثير، كما لا ينفي عنها التجديد، بل هي جديدة في صورها وبنائها ووسائل التعبير فيها.

ثالثاً. عناصر مكونة في القصيدة

٦. الثقافة

تظهر الثقافة في نسيج القصيدة، وهي موظفة في أشكال مختلفة، فتارة تظهر مادة أولية هي جزء من ذات الشاعر، وجزء أيضاً من الوطن، وتارة أخرى تظهر الثقافة محورة، وقد تعامل معها الشاعر بموضوعية، فأخضعها لغرض محدد، فالشاعر يسترجع ذكرى جدته العجوز، وهي تحكي له عن عفراء الجميلة وحبيبها عروة بن حزام، ويسترجع ذكرى النخيل وخوف الأطفال من العودة إلى البيت متأخرين، فقد تخطفهم الأشباح، ويسترجع ذكرى التنور، وذكرى عمته وهي تحكي له حكايات الملوك الغابرين، والثقافة هنا مسترجعة من أيام الطفولة للتعبير عن الماضي والتعلق بالوطن وحبه، وتبدو الثقافة هنا عنصراً عادياً، وهي مجرد

مكوِّن من مكونات القصيدة، وهي مسترجعة كمادة أولية، تعبر عن ذات الشاعر، وتمثل جزءاً من هذه الذات، وجزءاً من الوطن نفسه، مما يعني وحدة الذات والوطن، يقول الشاعر متحدثاً عن تلك المادة الثقافية الغنية:

هي وجه أمي في الظلام (م)

وصوتها يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب

فاكتظ بالأشباح تخطف كلّ طفل لا يؤوب (م)

من الدروب

وهي المفليّة العجوز وما توشوش عن « حزام » (م)

وكيف شقّ القبر عنه أمام « عفراء » الجميله

فاحتازها ... إلا جديله.

زهراء أنت .. أتذكرين

تنّورنا الوهّاج تزحمه أكف المصطلين ؟

وحديث عمتيَ الخفيض عن الملوك الغابرين؟

وفي موضع آخر من القصيدة يستعين الشاعر موضوعياً بالثقافة ليوظفها للتعبير عن معاناته وعذابه، فالشاعر يغني لتراب الوطن في المنفى كأنه يحمله في وجدانه، وهو يشبه نفسه بالسيد المسيح عليه السلام وهو يحمل صليبه ويجره في المنافي متعذباً، فهو لم يصلب ليستريح من العناء، بل هو يحمل صليبه ويجره في المنافي، أي إنه يعاني من آلام الجسد والروح، من آلام الصليب والمنفى، فعذابه مزدوج مضاعف، وكأنه يذكر هنا بسيزيف الذي يحمل الصخرة، حيث يقول:

بين القرى المتهيّبات خطاي والمدن الغريبه

غنّيت تربتك الحبيبه

وحملتها فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه

إن توظيف الثقافة هنا مختلف عن توظيفه هناك، فذكر عفراء وحزام والتنور وحكايات العمة عن الملوك الغابرين هو مجرد ذكر تقريري مباشر ليس مقصوداً لذاته وإنما لاسترجاع عهد الطفولة، فالثقافة هنا أسلوب ذاتي، أما ذكر السيد المسيح فهو ذكر محوّر غير فيه الشاعر وبدل وجعل من نفسه مشابهاً للسيد المسيح، بل جعل نفسه يحمل الصليب ويعاني من حمله ومن منفاه، فالثقافة هنا أسلوب تعبير موضوعي.

ويظهر في عمق القصيدة بعد ثقافي آخر يتمثل في قول الشاعر:

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده؟

إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون؟

فهو يشير من بعد إلى مقولة هاملت في المسرحية التي تحمل اسمه عنواناً، وهي قوله الشهير: « أن تكون أو لا تكون تلك هي المسألة؟»،



والأمـر لا يتعلق بمجرد أن يكون الإنسان فقط، أي أن يعيش، وإنما أن يعيش بعزة وكرامة وحرية، أو لا تكون حياة، أي أن يشتري العزة بالحياة، لا أن يشتري الحياة بالعزة، وهـو ما يعبر عنه الشاعر العربي القديم بصورة أخرى فيقول:

عش عزيزاً أو مت وأنت كريم

بين طعن القنا وخفق البنود

وقد جعل السياب الوجود الحق مرتبطاً بحب الوطن، وينتفي وجود الإنسان إن خان وطنه، وهذا أعلى معنى من معاني الوطنية، إذ ربط الوجود الحق بالانتماء إلى الوطن. لقد صاغ الشاعر حكمة ومنطقاً وقانوناً، ولكن ليس بالحكمة ولا المنطق ولا القانون، لأنه صاغه عبر تجربة ومن خلال معاناة، ولم يأت موعظة ولا حكمة، لقد جاء في سياق حالة، كما جاء كلام هاملت في مسرحيته، وتوظيف الشاعر للبعد الثقافي هنا توظيف موضوعي، يخدم غرضه، وهو التعبير عن ذاته المغتربة. وهذه الأشكال من توظيف الثقافة تغني النص، وتمنحه أبعاداً ترسخ التجربة في الوجدان، وتساعد على التواصل معه، وتحدث تنوعاً في البناء الغنائي، وتكسر من حدة الغنائية، وتفتح النص على أفق إنساني.

٧. الحلم

من الطبيعي للقصيدة النابعة من الذات أن تقوم على الحلم لا على المنطق، ومن الطبيعي أن تتضمن القصيدة حلم يقظة يسترسل الشاعر وراءه، ويحلم بصباح يستيقظ فيه، فيجد نفسه في العراق، يتنسم صباحه الندي، ويقول:

أتراه يأزف قبل موتي ذلك اليوم السعيد؟

سأفيق في ذاك الصباح وفي السماء من السحاب

كسر، وفي النسمات برد مشبع بعطور آب،

وأزيح بالثوباء بقيا من نعاسي كالحجاب

من الحرير يشف عما لا يبين وما يبين

عما نسيت وكدت لا أنسى وشكٍّ في يقين.

ويضيء لي وأنا أمدّ يدي لألبس من ثيابي

ما كنت أبحث عنه في عتمات نفسي من جواب

لم يملأ الفرح الخفيّ شعاب نفسي كالضباب؟

اليوم - واندفق السرور عليّ يفجؤني - أعود!

ولكن ذلك الحلم سرعان ما يتحطم عندما يصحو الشاعر ليجد نفسه أمام الواقع، والعودة مستحيلة، ومن هذا التباين بين الحلم والواقع تتفجر المعاناة، ويظهر الواقع أقوى، وتبدو الذات منكفئة على نفسها، فليس لها سوى أن تطلق الحسرات. والحلم في طبيعته ذاتي، ولكن الشاعر يتخذه وسيلة موضوعية للتعبير عن

شوقه إلى العراق، وهو أقوى تعبيراً عن الشاعر من تلك الحسرات والتأوهات التي يطلقها، وهو أقوى تأثيراً في المتلقي، ويمنح القصيدة بعداً حداثيا، يغني التجربة.

٨. الإلصاق (الكولاج)

تظهر في القصيدة تقانة فنية جديدة وهي الإلصاق، وهو مصطلح منقول من عالم الفن، حيث يقوم الفنان بإلصاق عناصر من الواقع في لوحته، كأن يلصق في اللوحة علبة تبغ أو قلم رصاص أو زهرة، وتكون مثل هذه العناصر بارزة، لتمنح اللوحة تجسيداً واقعيا، والشاعر يلصق في القصيدة كلمتين، ينقلهما من الواقع، ويلصقهما في القصيدة، الأولى كلمة: «عراق»، وهو يرسلها آهة من صدره، وترددها الريح معه، كما يرددها الموج، ثم يسمعها في دورة أسطوانة في المقهى، حيث يقول:

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: « عراق «

كالمد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: « عراق «

والموج يعول بي: « عراق، عراق «، ليس سوى عراق.

إن كلمة عراق المكررة في المقطع السابق هي صوت يتفجر في نفس الشاعر، وهي صوت تطلقه الريح، وهي صوت يطلقه الموج، والشاعر ينقل هذا الصوت، ويلصقه في القصيدة، ولو أتيح للشاعر أن يلقي القصيدة لكان عليه أن ينطق بكلمات العراق بأصوات مختلفة عن صوته. والكلمة الثانية هي كلمة «خطية»، بلفظها العامي، الذي يدل على العطف والإشفاق الممزوجين بالازدراء والاحتقار، والشاعر يسمع هذه الكلمة، يتصدق بها عليه الناس، فيحس بالقهر، لذلك ينقل الكلمة إلى القصيدة بلفظها العامي، ويجعلها بارزة، لتنقل إلى المتلقي ما تحمل من إحساس بالغربة وشعور بالذل والقهر، فيقول:

ما زلت أضرب مترب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديه

صفراء من ذل وحمى، ذل شحاذ غريب

بين العيون الأجنبيه

بين احتقار وانتهار وازورار أو « خطيه «

والموت أهون من « خطيه «

من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأحنبيه

قطرات ماء معدنيه

والكلمة الملصقة في القصيدة هي عنصر موضوعي، ولكنها تثير مشاعر ذاتية، وهي ذات تأثير أكبر من وصف المشاعر نفسها، أو الحديث عنها، وتلك هي قيمة العناصر الموضوعية، وخدمتها للجوانب الذاتية، وهي التي تمنح القصيدة بعدها الحداثي.

٩. الصور المدهشة والصور البدائية

تقوم القصيدة على التصوير ورسم لوحات ومشاهد تمثل حالات وجدانية، والصور فيها كثيفة وكثيرة وممتدة، وهي في معظمها جديدة، والقيمة ليست في الجدة فقط، وإنما في مناسبة الصورة للحالة، وحملها للانفعال وقدرتها على التوصيل. وبعض الصور ليست جديدة فحسب، بل هي مدهشة، على الرغم من أنها أولية جداً وبسيطة، ومنها صورة العراق وقد اختصر في دورة أسطوانة، حيث يقول:

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق

وكنت دورة أسطوانة

وهذه الصورة تدل على تناقض حاد بين العراق في اتساعه الجغرافي وهو يختصر في أسطوانة صغيرة في مساحتها المكانية، كما تدل على تناقض آخر بين عظمته وطناً واختزاله في دورة أسطوانة أيضاً، ومثل هذا التناقض يثير في النفس قلقا وحيرة وشعوراً بالغربة. ومن الصور المدهشة صورة الشوق إلى الوطن وقد شبه هذا الشوق بحاجة الغريق إلى الهواء وشوق الجنين إلى الولادة، حيث يقول:

شوق يخض دمي إليه كأن كل دمي اشتهاء

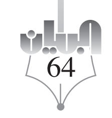
جوع إليه كجوع كل دم الغريق إلى الهواء

شوق الجنين إذا اشرأب من الظلام إلى الولاده

إن حاجة الغريق إلى الهواء وشوق الجنين إلى الولادة صورتان أوليتان بدائيتان تعبران عن حاجة عضوية أساسية هي الحاجة إلى الحياة، وقد شبه بهما الشوق إلى الوطن والحبيبة، ومن هنا تكمن أهمية هاتين الصورتين، أي في كونهما تعبيراً عن الحاجة إلى الحياة. والذي أحال الشاعر إلى مثل هذه الأفكار أو الأحاسيس هو حبه الكبير لوطنه وشوقه إليه، فجعله ينحو مثل هذا المنحى البدائي في التفكير، وهذه الصور ستبقى جديدة، بل ستبقى مدهشة، لأنها صور بدائية فطرية طفولية، والإدهاش فيها لن ينتهي، ولا يمكن استخدامها هكذا جزافاً في أي موضع كان، ومن هنا تبدو خصوصيتها، ومن الممكن تأكيد ذلك بالإشارة إلى صورة كانت جديدة، ثم غدت قديمة، وكررها الشعراء حتى بليت، فأصبحت مألوفة، ولا تثير الدهشة، وهي تشبيه الشاعر نفسه بسيزيف، يحمل الصخرة أو يدفعها، وقد أكثر الشعراء من استخدامها حتى بليت، وكذلك صورة القطار وتشبيه الزمن به، ولكن تشبيه الشوق إلى الوطن بشوق الغريق إلى الهواء أو شوق الجنين إلى الولادة صورة لن تتكرر، ومعانيها لن تنفد، وحس الدهشة فيها لن يبهت.

١٠. التفعيلة والإيقاع

القصيدة مبنية على تفعيلة الكامل «



متفاعلن»، وقد وزعها الشاعر على أسطر، وغالباً ما كان يجعل في كل سطر أربع تفعيلات، وفي حالات نادرة كان يجعل في السطر الواحد تفعيلتين، أو خمس تفعيلات، وفي حالات قليلة أخرى كان يدوِّر التفعيلة، وفي بعض الحالات كان يذيل التفعيلة بإضافة حرف ساكن على آخرها فتصبح متفاعلان، مثل: الخليج . الأصيل . الرحيل . عراق . أنام . الظلام، وفي حالات أخرى كان يرفل التفعيلة بإضافة متحرك فساكن على آخر التفعيلة، فتصبح: متفاعلاتن، مثل: العيون الأجنبيه . قطرات ماء معدنيه . مدد اغترابي . فذتي وبابي. وتفعيلة متفاعلن كثيرة الحركات ظاهرة الإيقاع قوية النبر، وهي تفعيلة الكامل، وهو من البحور الأربعة التي كان العرب يكثرون من النظم عليها، وهي الكامل والبسيط والطويل والوافر، والكامل من أكثر البحور قوة، ومناسبة للعواطف الجياشة، ولاسيما إذا رفل أو ذيل.

والقصيدة واضحة الجرس، شديدة الأسر، قوية الإيقاع، وإذا ما وزعنا السطر وفيه أربع تفعيلات على شطرين، أصبح في كل شطر تفعيلتان، وغدت القصيدة من مجزوء الكامل. ويؤكد ذلك ورود تفعيلتين على سطر واحد في بعض الأسطر، وورود هذه الأسطر مثنى مثنى، وليس في أسطر مفردة، سوى مرة واحدة، فكأن الحس الموسيقي لدى الشاعر يأبى عليه أن يورد تفعيلتين اثنتين فحسب، فهو لا يورد إلا أربع تفعيلات، لا على سطر واحد وإنما على سطرين، هما أشبه ما يكونان بشطري بيت من مجزوء الكامل. وفي حالات قليلة جداً لا تبلغ عدد أصابع اليد الواحدة يورد خمس تفعيلات. وهذا لا يعني رد القصيدة إلى الكامل، وإنما يعني تطويرها تفعيلة الكامل، كما يعني ارتباطها بالحس الموسيقي العربي، وعدم انقطاعها عنه، كما لا يعني انقطاعها عن الحداثة، بل هي جزء لا يتجزأ منها، لأن الحداثة لا تتعلق بالوزن وحده، إنما تتجاوزه إلى طبيعة الرؤية والبناء والأسلوب والتشكيل والتقانات الشعرية. إن الاعتماد على تفعيلة الكامل هو أسلوب تعبير موضوعي خارجي، يشترك فيه الشاعر مع كثير من الشعراء، وإن تصرفه بهذه التفعيلة، من تذييل وترفيل، وتحكم في عدد التفعيلات هو أسلوب ذاتي، منح التفعيلة خصوصية في استعمالها.

والإيقاع لا ينبع في القصيدة من البحر فقط، إنما ينبع من الحرف والكلمة، ويكفي الوقوف عند المقطع الأول ليظهر الإيقاع واضحاً، ففي المقطع الأول من القصيدة يظهر حرف الجيم، بثقله، وكثافته، وغلظته، وكأنه يجثم على صدر الشاعر، فيضيق به نفساً، ويتتابع هذا الحرف في الأسطر التسعة الأولى ليتكرر أكثر من عشر مرات، مرة في السطر الواحد تارة، وأخرى مرتين، ليعطي الإيقاع الصلب القاسي الثقيل، ولاسيما في تتابعه أربع مرات في نهاية أربعة أسطر متتالية، ليصنع روياً ثقيلاً، ويمكن



ملاحظة هذا الحرف في الكلمات التالية: بالهجيرة ،كالجثام، الخليج، جوابو، الخليج، جلس، الخليج، نشيج، الضجيج، تفجر، الموج، حيث يقول:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تُنَشَّرُ للرحيل

زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوّابو بحار

من كلّ حاف نصف عاري

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر في الخليج

ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج

أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضجيج

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى : « عراق «

كالمدّ يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون.

الريح تصرخ بي: « عراق «

والموج يعول بي: «عراق»، عراق ليس سوى عراق

ويلحق بالجيم في المقطع نفسه حرف القاف مسبوقاً بالراء وبينهما الألف حرف مد، وذلك في كلمة عراق، وهي تتكرر خمس مراتٍ في أربعة أسطر، لتعطي جرساً موسيقياً، يثير الإحساس بالاختناق، وكأنه حشرجة في الصدر، أو غصة في الحلق، يؤكد هذا الإحساس ما يتصل به من ألفاظ الدموع والعويل والصراخ، ومرجع هذا الاختناق وهذه الغصة إلى البعد عن العراق والشوق إليه، فالشاعر كمن يشرق لدى ذكر الوطن ويغص شوقاً إليه وقهراً بسبب البعد عنه. لقد ساعدت الأحرف المكرورة على إحداث إيقاع داخلي، وهي تتداعى على ذاكرة الشاعر، يستدعيها حسه الموسيقي، فتأتي عفوية، لتصنع الإيقاع الداخلي.

ولقد نوع الشاعر في حروف الروي، وجعلها تتكرر في غير نظام، فقد يتكرر حرف الروي ثلاث مرات، وربما أربع مرات، وقد يغيب بضعة أسطر ليعود إلى الظهور ثانية، أو ثالثة، ومن ذلك التكرار بعد غياب حرف الراء المسبوقة بحرف مد، وهي تغيب غير مرة لتظهر ثانية، ولعل من أكثر الأحرف التي منحت القصيدة إيقاعها المتميز القاف في كلمة عراق، والدال في كلمة أعود.

رابعاً . البناء اللغوي:

١١. اللغة المتينة

تعتمد القصيدة على لغة قوية متينة، تمتاز بقوة بناء العبارة، وترابط أجزاء الجملة، وفصاحة الكلمة، ودقة اختيارها، وتشبه اللغة في القصيدة لغة أبي تمام أو أبي الطيب المتنبي، فهي متماسكة في قوة، لا حشو فيها ولا زوائد. وتظهر الفصاحة في ألفاظ كثيرة، منها: الهجيرة، الجثام، العُبَّاب، ادلهمَّ، اكتظ، أوصدته، عثار، مناسمها،

الأطـمـار، ازورار، يـأزف، الثوباءِ، وبعض هذه الألفاظ قد يبدو غريبا، لأن استعماله في الحديث اليومي قـلـيـل، والـشـاعـر يـسـتـخـدم تلك الألفاظ بجرأة، ويقدمها في سياق يجعلها واضحة مستساغة جميلة. وتظل اللغة قوية حتى عندما تقترب من الحياة اليومية للناس في المقهى أو في الشارع حيث المنفى أو في عودته إلـى حياة الجـدة العجوز، ولكن هذه القوة لا تعني الغلظة أو القسوة، إنما تعني البعد عن الضعف والهشاشة. إن لغة القصيدة لغة شعرية مكثفة، خالية من الزوائد والحـواشـي، وخـالـيـة مـن الترادف ومن تكرار المعنى الواحد في أكثر من لفظ، ويحس القارئ بسلاسة الجمل، وتدفقها العفوي، من دون تفكك، كما يشعر بطول النفس، في الجملة والعبارة والمقطع، وكأن المقطع صب في جملة لغوية واحدة. إن لغة القصيدة هي لغة السياب، بـمـا لـهـا مـن خـصـائـص تميزها، وأهـمـهـا طـول الجـمـلـة الخبرية، والاعـتـمـاد فـي الغالب على الفعل المضارع، والصفة المدهشة.

١٢. الجمل الخبرية الطويلة

تـقـوم الـقـصـيـدة عـلـى العبارات الخـبـريـة الـطـويـلـة المـمـتـدة، وهـي تحتوي في داخلها مجموعة جمل قـوامـهـا الـعـطـف أو الـوصـف أو تصوير الـحـال، كما تطول الجملة أيضـا بـالحـال والـصـفـة والعطف، وهذه العبارات الطويلة تشكل جسد القصيدة، وهـي الغالبة عليها، وقد تمتد على بضعة أسطر ، بل تكاد تشكل مقطعاً شعرياً كاملاً، كقوله:

مـا زلـت أضـرب مـتـرب القدمين
أشعث في الدروب
تحت الشموس الأجنبيه
متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال
يداً نديه
صفراء من ذل وحمى، ذل شحاذ
غريب
بين العيون الأجنبيه
بـين احتقار وانتهار وازورار أو «
خطيه «
والموت أهون من « خطيه «
من ذلك الإشفاق تعصره العيون
الأحنبيه
قطرات ماء معدنيه

إن الـقـصـيـدة تـقـوم عـلـى تـصـويـر حالات إثر حالات، وتقديم مشاهد إثـر مـشـاهـد، وفـي هـذه الحالات والمشاهد أزمنة وأمكنة وأشخاص وأوضـــاع، ولـذلـك تـطـول الجـمـلـة، وتـمـتـد الـعـبـارة، فـالـبـنـيـة العامة للقصيدة بنية تصويرية، وليست بنية تقريرية، فالقصيدة لا تقدم مـعـانـي أو أفـكـاراً، وإنـمـا تصور حالات، وبذلك تتواءم اللغة والرؤية وتـنـسـجـمـان مـعـاً لتقدما قصيدة حداثية.

١٣. الفعل المضارع

تقوم القصيدة على الفعل المضارع، لتصور حالة الغريب الجالس على الخـلـيـج وحـده ينتظر الأوبـة إلى الوطن، والفعل المضارع ينقل الحالة، فيجعلها حاضرة في وجدان المتلقي،



ليحس بها وينفعل ويشعر، والشاعر لا يصف الشعور، ولا يسمي الحالة، وإنما يصور الوضع، ويضع المتلقي في قلب التجربة من خلال الفعل المضارع، ومن الممكن ملاحظة الأفعال التالية والتنبه إلى ما تصور من حالة: (الرياح تلهث . القلاع تظل تطوى أو تنشر للرحيل، جلس الغريب يسرح البصر ..ويهد...بما يصعد....، الريح تصرخ...) وحين يسترجع الشاعر الماضي، لا يصفه وصفاً جامداً، ولا يتحدث عنه، بل ينقله حاضراً حياً متحركاً، فوجه أمه وصوتها يتزلقان، والنخيل يوم كان طفلاً يخاف منه، والأشباح في الماضي تخطف الأطفال، والمفلية العجوز توشوش، حيث يقول:

هي وجه أمي في الظلام (م)

وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب

فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب

من الدروب

وهي المفلية العجوز وما توشوش عن حزام

إن الأفعال المضارعة تنقل الحدث، وتضعه ماثلا أمام المتلقي، يراه وينفعل به، ويعيشه، ولذلك تنتفي التقريرية عن القصيدة، فهي لا تقرر حالة، إنما تصورها، وهي لا تسمي عاطفة، وإنما تستثيرها، وهي لا تصف وضعا إنما تمثله تمثيلاً، وكأن الكلمة حدث يقع الآن، ويبتعث في النفس كل ما يمكن أن يبتعث.

وإذا كانت القصيدة تبتعث الماضي وتجسده حاضراً، فإنها تصنع الأمر نفسه مع الحاضر، وتجعله ماثلاً بما تشيع في النص من أفعال مضارعة، ومن ذلك المقطع التالي:

ما زلت أحسُب يا نقود، أعدكن وأستزيد

ما زلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي

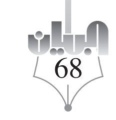
ما زلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي

إن صيغة مازلت تعبر عن حالة راهنة مستمرة، يؤكدها بعد ذلك الفعل المضارع الذي يلي تلك الصيغة، كما يؤكد استمرار الحالة التكرار، وعلى الرغم من اتكاء المقطع السابق على اللغة المباشرة، فإن الصورة الشعرية لا تغيب عنه، بل تتألق، فبالتماعة النقود يوقد نافذة داره وبابها، وكأن النقود هي الدفء والنار والحياة.

إن الفعل المضارع الشائع في تضاعيف القصيدة يساعد على استحضار الحالة التي يصورها، والزج بالمتلقي في خضم التجربة، يعانيها حاضرة.

١٤. الصفات

لا يكثر الشاعر من الصفات، وهو يستخدمها بقدر، مما يدل على أنه لا يعمد إلى الحشو، ولا يعتمد على اللغة بقدر اعتماده على الصورة،



وهـو يستخدم أنـواعـاً مختلفة من الصفات، فمنها ما هو عادي، ومنها ما هو متميز، منها ما هو مألوف لا جديد فيه، ومنها ما هو مختلف جديد كل الجـدة، كما تختلف الـوظيفة بـين التـأكيد والتحديد والإيحاء، فمن الصفات العادية في القصيدة وصف المفلية بأنها عجوز، وهي صفة عادية، وظيفتها تحديد عمر المفلية، وهـي غالبا ما تكون عجوزا، إذ تقوم الجدة بتفلية شعر الأحفاد، وتنقيته من القمل، وكذلك وصـف عـفـراء بأنها جميلة، فهي صفة عـادية، إذ لا يمكن أن تكون عـفـراء غير جميلة، ولـذلـك تبدو وظيفة الصفة هنا مجرد التأكيد، ومثلها وصـف التـنـور بـأنه وهاج، ووصف صوت العمة بأنه خفيض.

ولـكـن الـشـاعـر يـسـتخـدم صفات أخرى دقيقة موحية لا تخلو من جدة وإدهاش، تعبر عن حالته النفسية، فهو لا يرى على الخليج رحالة أو مسافرين أو مصطافين أو تجارا أو بضائع، وإنما يرى رجالا من أمثاله كادحين مشردين، وحفاة عارين، أي إنه يرى ذاته أو إنه يسقط ذاته على كل من يراه، فيقول:

زحـم الخـلـيـج بـهـن مكتدحون جوابو بحار

من كل حاف نصف عار

ومن الصفات الموحية وذات دلالة مميزة وصف الشاعر نفسه بأنها ثكلى:

صـوت تـفـجـر فـي قــرارة نفسيَ الثكلى: « عراق »

فهو لم يقل نفسي اليتيمة، بل قال ثكلى، فكأنه أم فقدت ابنـهـا، لا كأنه ولـد فقد أمـه، وهـذه الصفة اللاشعورية تدل على مقدار اتساع نفس الشاعر، حتى كأنه يحتضن العراق في قلبه، ويحس أنـه فقد العراق، ولا يحس أن العراق فقده، وهذا دليل على مقدار حبه الكبير للعراق، لأن حب الوالد للولد أكبر من حب الولد للوالد.

ومـن الـصـفـات الطريفة والموحية وصـف الـشـاعـر لـلـشـمـوس بأنها أجنبية، فالشمس هي شمس واحدة، ولكن الشاعر يجعلها شموسا، لأن لكل بلد شمسها، ومـن هنا تأتي الـصـفـة: الأجـنـبـيـة، فـهـذه الصفة انـزاحـت عـن الـبـلاد لتلحق شمس البلاد، مع أن الشمس هـي الشمس نفسها فـي كل مكان، وهـذه الصفة نفسية تـدل عـلـى شـعـور الشاعر بالغربة، والشاعر في الحقيقة هو الأجنبي، ولكنه لا ينظر إلـى ذاته نظرة موضوعية ولا إلى العالم من حوله، إنما ينظر إلى كل شيء نظرة ذاتية، لـذلك يـرى الشمس أجنبية وهـو الأجنبي، وهـذه الـرؤية تتسق مع رؤيته الشمس فـي بـلاده أجمل من الشمس في سواها .

١٥. التكرار

يـكـرر الـشـاعـر كلمة الـعـراق، وما هـي بكلمة، وإنـمـا هـي وطـن، وهـذا الـتـكـرار دلـيـل عـلـى حـبـه للوطن، وشـوقـه إلـيـه، وتـأكـيـد لألـمـه بسبب بعده عنه، والشاعر في الحقيقة لا يكرر الكلمة إنما يسمعها، وهـو يرى



الكون كله من حوله يكررها، وهذا هو الفرق بين أن يكررها هو وأن يكررها الكون، هو يحس أن العراق هو العالم كله، ولكن مع ذلك هو بعيد عنه، فهو من حوله، وهو في قلبه، ولكنه عنه بعيد، وفي تكرار كلمة عراق ما يشبه الدموع وهو يشرق بها، يؤكد ذلك قوله:

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى : « عراق «

كالمدّ يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون.

الريح تصرخ بي: « عراق «

والموج يعول بي: «عراق، عراق «، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق

بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق

وكنت دورة أسطوانه

هي دورة الأفلاك من عمري تكوّر لي زمانه.

إن هذا التكرار يعني استحضار الوطن في القلب والسمع، هو دعوة للوطن كي يكون ماثلاً على الرغم من النأي، هو نداء العاشق الموله عندما يذكر اسم من يحب ليترنم به ويطرب، وهو تعويذة الساحر عندما يكرر اسم شيطانه كي يحضر، وهو استغاثة المريض الموجوع عندما ينادي أمه أو أباه أو ربه، ففي هذا التكرار سلوى وفيه شفاء، وهو تكرار غير إرادي، يصدر عن القلب.

خامساً . خصائص عامة:

١٦. النظرة الطفولية

يمتلك الشاعر نظرة طفولية إلى العالم، وهي نظرة شعرية، تؤكد الصدق والبراءة والحب والعفوية، كما تؤكد الذاتية، والقصيدة كلها تقوم على هذه النظرة، ولكنها تتألق في بعض المواضع، ومنها: رؤيته الشمس في بلاده أجمل مما هي عليه في سوى بلاده، مع أن الشمس هي جميلة في كل مكان، ولكن حب الشاعر لوطنه جعله يمتلك مثل هذه الرؤية، بالإضافة إلى ما في هذا الحب من صدق وبراءة ونقاء، إن كان من الممكن أن يكون ثمة حب حقيقي من غير هذه الصفات، وكذلك رؤيته الظلام في وطنه أجمل، لا لشيء، إلا لأنه يحتضن العراق، مع أن الشاعر كاره للظلم والظلام، والمواطن الحق لا يقبل بالظلم في وطنه، ولكنه لا يضحي بالوطن بسبب الظلم، يقول:

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق

وتتجلى الرؤية الطفولية أيضاً في تمنيه ألا تتقاضى السفن من راكبيها أجرة، وتمنيه أن الأرض تمتد كالأفق، ولا بحار تفصل بعض البلاد عن بعضها الآخر، ولكن هل يكفي هذا كي يسير إلى بلده فيصلها؟ إن حب الوطن وشوقه إليه وحنينه إلى الأهل جعله يمتلك مثل هذه الرؤية الشعرية الطفولية، فيقول:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أوليت أنّ الأرض كالأفق العريض بلا بحار

ومن الطريف أن يجعل المشكلة كلها محصورة أخيرا في النقود، وهو لا يملك في البلد الغريب النقود، وكيف يملكها وهو يعيش من أعطيات الآخرين، ولذلك لا يجد سبيلا إلى العودة بسبب افتقاره للنقود، حيث يقول:

مازلت أحسُب يا نقود أعدّكنّ وأستزيد
مازلت أنقص، يا نقود، بكنّ من مدد اغترابي
مازلت أوقد بالتماعتكنّ نافذتي وبابي
في الضفّة الأخرى هناك فحدثيني يا نقود (م)
متى أعود ؟ متى أعود ؟
أتراه يأزف قبل موتي ذلك اليوم السعيد؟
واحسرتاه .. فلن أعود إلى العراق ! وهل يعود
من كان تعوزه النقود؟ وكيف تُدَّخرُ النقود (م)
وأنت تأكل إذ تجوع ؟ وأنت تنفق ما يجود (م)
به الكرام على الطعام؟ (م)
لتبكينّ على العراق (م)
فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللقلوع .

إن الشاعر يعلي من الوطن، ومن أجله ينسى كل المشكلات، ويجعل المشكلة محصورة في بضعة دراهم، مما يعني أن الوطن هو الأكبر والأهم، فالشاعر منتم إلى الوطن ومرتبط به، ولا شيء يحول بينهما، إنما المشكلة هي محض نقود، وإذا توافرت عاد إلى الوطن. وهذا لا يقلل من قدر المعاناة وحجمها، بل يزيدها قوة، إذ إن ما يحول دون العودة أمر سهل، هو أمر مادي، وهنا تبدو المادة أقوى من العاطفة، إذ لا تستطيع العاطفة وحدها فعل شيء، في النظرة الموضوعية، ولكن الوطن أكبر، والعاطفة أقوى، في النظرة الذاتية، ولذلك ينسى الشاعر الصعوبات كافة، ولا يذكر سوى النقود، وفي هذا ما يؤكد ثانية النظرة الطفولية الذاتية، وهل الشاعر إلا طفل كبير؟ أو هل الشاعر إلا إنسان يمتلك ذاته، ولا يريد أن يخسرها؟ ومن هذه الذات ينبع الشعر وحب الوطن.

١٧. السياب و أوديسيوس

إذا كان أوديسيوس في الأوديسة قد عانى من عذاب العودة إلى الوطن، وقد عاد منتصرا، وساعدته ربة الحرب والذكاء أثينا، ليجد زوجته في انتظاره وفية له، فإن الشاعر - في القصيدة - يكابد من الشوق إلى الوطن، ويعاني من ألم بالبعد عنه، وهو يحلم بالعودة، ولكنه، في القصيدة، لا يعود إلى الوطن، ويظل على شاطئ الغربة، يشعر باليأس، كأن الشاعر يكتب قصيدة اللاعودة.

إن شخصية الشاعر في القصيدة هي شخصية البطل المعذب الذي يعاني من الغربة والاغتراب، فهو يعاني من غربة المكان، إذ يحس بالبعد عن الوطن، ويدرك أن بينهما آماداً من البحار لا يمكن قطعها، حتى إنه يرجو ببراءة الطفل وبعفوية الشاعر أن تكون الأرض من غير بحار حتى يتمكن من السير إلى الوطن، وهو يعاني من اغتراب الذات، فهو يرى الشموس أجنبية، ويرى العيون أجنبية، وهي تنظر إليه نظرة ازدراء واحتقار، وحين تشفق عليه تقول: «خطيّة»، وهذه المعاناة تنصب عليه فرداً لذلك يستنجد بالماضي يسترجعه، فيذكر أمه وعمته ويذكر نساء قريته الحبيسات مثله يظلمهن الرجال، ولذلك يستنجد بالحبيبة، ويريد أن يلتقيها في الوطن، لا أن يلتقيها في البلد الغريب، لأنه لا يريد لها شقاء الغربة والاغتراب مثله، ومما يزيد من معاناته يأسه من العودة، لسبب تافه، هو افتقاره إلى المال. وإذا كان أوديسيوس يستنجد بأثينا ربة الذكاء والحكمة كلما حزبه أمر، وهي بالنسبة إليه المخلص، فإن الشاعر لا يجد غير الماضي الطفولي يلوذ به، والنقود بالنسبة إليه هي المخلص، وهذا هو الفرق بين البطل في عصر الملاحم والبطل في عصر الهزائم.

١٨. من المحلية إلى الإنسانية

يتغنى السياب في هذه القصيدة بالوطن، ويشتاق إليه، ويمحضه الحب، ويسميه ويشدو باسمه، ويجعله أجمل من العالم كله، حتى الشمس فيه أجمل من الشمس في سواه، وحتى الظلام فيه أجمل، كما يصور في القصيدة ملامح من الوطن ولاسيما وطن الطفولة حيث النخيل والجدة التي تروي قصص التاريخ والعمة التي تروي الحكايات الشعبية، وهو الوطن الذي تُظلم فيه النساء، وتغلق عليهن أبواب البيوت، وهو الوطن الذي يشم فيه رائحة النخيل، ويستمتع بنداوة الطل في الصيف الحار.

ويدل النص على نزعة وطنية جارفة، قوامها الحب، وليس التكبر أو الاستعلاء، وعمادها الشوق والرغبة في العودة إلى الوطن، وليس في النص شيء من تفضيل الوطن على العالم، وليس فيه شيء من الرغبة في سيطرة الوطن على العالم، إن كل ما فيه هو عاطفة وطنية صادقة، تثور في نفس كل وطني يحب وطنه، وهو بهذه العاطفة يعبر عن عاطفة إنسانية، ويرتقي من المحلية إلى الإنسانية، لا بمعالجته موضوعاً عالمياً كالحرب والسلم أو الفقر والجوع، وإنما بمعالجته موضوعاً ذاتياً، هو الشوق إلى الوطن، ولكنه بصدق هذا التعبير عن هذا الشعور الذاتي الفردي استطاع الارتقاء إلى المستوى الإنساني، ومن خلال التصوير لما هو محلي استطاع أن يعبر عن الحب للوطن، وهو الحب الذي يمكن أن يعد مثالاً لكل حب وطني صادق، يؤكد ذلك المقولة التي يطرحها من وجهة نظره الشخصية



حيث يقول:

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون ؟

وتبدو هذه المقولة صادقة، وهي جميلة، ومع أنها جاءت في شكل حكمة أو مقولة ذهنية، تظل ملتحمة بالقصيدة، ولا تبرز فيها ناتئة، لأنها جاءت في سياق التجربة.

سادساً. خاتمة

لقد كانت القصيدة وقفة تأمل، غاص فيها الشاعر في أعماق ذاته، فصور الحاضر بما فيه من بؤس وشقاء ومعاناة، بسبب الغربة، والبعد عن الوطن، ثم استرجع الماضي في الوطن، ولا سيما أيام الطفولة، وذكر المرأة التي يحب، وأكد أن اللقاء الحق بالحبيبة لا يمكن أن يكون إلا في الوطن، واستنكر الخيانة وأدانها، ثم حلم بالعودة، ولم يلبث أن صحا على الواقع، ليدرك أن العودة إلى الوطن مستحيلة بسبب النقود، وهو بذلك يستشرف المستقبل فينال منه اليأس. إن القصيدة مقيدة بالمكان، وهو الخليج، وهي تعبر عن ضيقه وثقله، ولكنها حرة في الزمان، فهي تتنقل بين ماض وحاضر ومستقبل، وقوامها الإحساس بقسوة الغربة وشوق العودة إلى الوطن واليأس من إمكان العودة، والقصيدة طويلة، وقد ساعدها طولها على استيعاب تجربة الشاعر، وكما تنقلت بحرية بين ماض وحاضر ومستقبل، تنقلت كذلك بحرية بين تقانات وعناصر وأدوات فنية متعددة. وما تتصف به القصيدة من غير شك هو الغنائية، فالقصيدة لا تقوم على صراع ولا على نمو أو تطور، وليس فيها تعدد في الأصوات، وليس فيها قص ولا دراما، بل هي تنداح في دوائر، عمادها التداعي الحر، ومع ذلك تظل القصيدة من الشعر الحداثي، بما فيها تقانات شعرية جديدة، قوامها التوظيف الثقافي، والصورة المدهشة، والاعتماد على تقانات الإيقاع وتكرار الصوت، والرؤية الطفولية البدائية التي ترتقي بالتجربة من المحلي إلى الإنساني، بما فيها من صدق في التجربة، وعفوية في تصوير البيئة المحلية. إن القصيدة ذات امتداد أفقي، ولكنها لا تخلو من عمق فني، وعلى الرغم من التشاؤم المسيطر على القصيدة، واليأس الذي تنتهي إليه، فإنها تظل معبرة عن حالة إنسانية تثير التعاطف، وهي تمتلك مقطعاً تتألق فيه الشعرية ولا يمكن للمتلقي أن ينساه، لأنه يرتقي إلى مستوى إنساني واضح، بالمقولة التي يطلقها من خلال التجربة، وهو البؤرة في النص، ويتمثل في قول الشاعر:

أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه

يا أنتِما، مصباح روحي أنتما، وأتى المساء

والليل أطبق، فلتشعّا في دجاه فلا أتيه.

لو جئت في البلد الغريب إليّ ما كمل اللَقاء،

الملتقى بك والعراق على يديّ.. هو اللقاء

شوق يخضّ دمي إليه كأنّ كلّ دمي اشتهاء

جوع إليه .. كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق

شوق الجنين إذا اشرأبّ من الظلام إلى الولاده

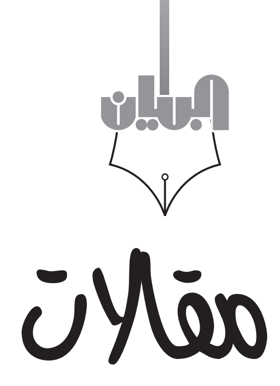
إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون ؟

والقصيدة لا تتخلى عن قيم الشعر العربي القديم، ولا سيما ما يتصل بالإيقاع والغنائية، وتظل محافظة على الوضوح، ولكنها مع ذلك تحقق قيما حداثية كثيرة، ولاسيما ما يتعلق بالصورة الجديدة المدهشة، والقدرة على الإدهاش، والتوظيف الثقافي، وهي في الوقت نفسه تتجنب الغموض والتعقيد، وتبتعد عن الرمز، ولا تخلو من عمق، وبذلك تحقق الانتماء إلى الحداثة، مع عدم الانقطاع عن التراث، كما تنطلق من الذات، وتستعين بأساليب تعبيرية موضوعية، وفي هذا كله ما يجعلها قادرة على الوصول إلى المتلقي، ويحفظ لها القدرة على التجدد والبقاء.





مقالات

إطلالة تاريخية ثقافية كويتية

بقلم: صالح خالد المسباح *

مسيرة الكويت الأولى من النشأة حتى عام ١٩٢١

عهد الشيخ سالم المبارك الصباح

حينما بدأت جماعات من الصيادين بالاستيطان في «جزيرة» «طِبيج» في منطقة الصبية ويعود عهدها بحضارة«العُبيَد» وتركوا آثاراً لهم ومنها لؤلؤة صغيرة مثقوبة تستخدم للزينة. وهذا يعود إلى ٧٠٠٠ سنة. وكشف ذلك عن أقدم الحضارات التي نشأت على أرض الكويت.

ووجد في جزيرة فيلكا لما قبل ٢٥٠٠ ق.م تجمع بشري للإنسان وكشفت آثار لمدينة وقطع فخارية. وتم العثور على أول عملة عرفتها الكويت ٣٠٠ ق.م في عهد الملك سلوقس الأول باسم الأسكندر الأكبر وسميت جزيرة «فيلكا» «إيكاروس» « وتعني باللاتينية» «البلاد السعيدة».

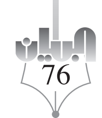
وفي ٧٣ ق.م. كتبت «الرسالة الملكية» على حجر إيكاروس وهي رسالة من ملك يوناني بعثها إلى جزيرة إيكاروس «فيلكا» وتشير الرسالة إلى اهتمام الملك بأمر إيكاروس. ومنها «بناء معبد واستثمار الأراضي، بالزراعة وبناء الحدائق وأنهم معفون من الضرائب»».

وتعتبر وصايا هامة وفيها من الحكمة الملكية، ومكافأتهم إن استجابوا إعفاء من الضرائب.

وإذا انتقلنا إلى العصر الإسلامي ٦٣٣ م نستذكر أول معركة حدثت في الكويت «معركة ذات السلاسل» في كاظمة بجوار مدينة الجهراء بين المسلمين بقيادة الصحابي الجليل «خالد بن الوليد» والفرس بقيادة «هرمز» وانتصر المسلمون. ولا يفوتنا ذكر في عام ٦٤١م ولادة الشاعر الكبير الفرزدق: همام بن غالب بن صعصعة من مشاهير الشعراء العرب وهو من قبيلة «بني تميم» لأن هذه المنطقة كانت سكناً لبني تميم. وقبر أبو الفرزدق موجود في أمغرة بجوار الجهراء بشرق كاظمة وقد ذكرت منطقة «كاظمة» ولأول مرة في كتاب «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق» للإدريسي عام ١٥٩٢م.

---

* باحث من الكويت- أمين عام رابطة الأدباء



عند وصفه للطرق السالكة ما بين القطيف والبصرة. وإن كاظمة ليست جزءاً من البصرة العثمانية ولكنها مرتبطة «بالأحساء».

وإن أولى بدايات تأسيس الكويت «القرين» عام ١٦١٣م وثيقة «لويس بيللي» المقيم السياسي البريطاني في أبو شهر وضع تقريرا بعد زيارته للكويت، وإمارات الخليج العربي ذكر فيه أن هناك إمارات تتبع شاه فارس (إيران) وأخرى تتبع سلطان العثمانيين. وهناك إمارات تخضع لشيوخها ومنها الكويت، فهي مستقلة بذاتها ولا تخضع لأي تبعية، ومنها كذلك رسالة الشيخ مبارك الصباح حاكم الكويت إلى المعتمد البريطاني حول حدود الكويت والمؤرخة عام ١٩١٣م.

والتي تبدأ بالعبارة التالية «الكويت أرض قفراء نزلها جدنا صباح عام ١٠٢٢هـ».

ويساند هذا القول ما ذكره المؤرخ محمد بن عثمان بن صالح بن عثمان القاضي بعنيزة، ورد في رسالته» روضة الناظرين عن مآثر علماء نجد وحوادث السنين» والذي ذكر بأن تاريخ تأسيس الكويت عام ١٠٢٢ هجري ويعادل ١٦١٣م. وقال: «والكويت تأسست عام ١٠٢٢هـ على الأصح» وأشار في مقدمة الرسالة إلى أن الخوالد يحكمون الأحساء والقطيف.

وكذلك ذكر الشيخ محمد بن خليفة النبهاني» التحفة النبهانية» بأن يعود تأسيس الكويت لعام ١٦١١م.

أما ذكر آل الصباح الأسرة الكريمة فقد أشار « فرانسيس واردن» أحد موظفي حكومة الهند البريطانية في تقرير له عام ١٨١٩م تحت عنوان: «عرب العتوب»: إنه حوالي عام ١٧١٦م دخلت ثلاث قبائل عربية ذات شأن وهي: بنو صباح والجلاهمة وآل خليفة تحددها المصلحة والطموح في تحالف واستقرت على بقعة من الأرض على الساحل الشمالي الغربي في الخليج تسمى الكويت» ويشير التقرير إلى: «أن هؤلاء المهاجرين قد نظموا أمورهم ووزعوا السلطات بينهم حيث يتولى آل صباح شؤون الحكم وأشرف الجلاهمة على شؤون البحر أما آل خليفة فقد آل إليهم أمر التجارة» وتشير مخطوطة «مرتضى بن علوان» ١٧٠٩م وهو حاج سوري زار المنطقة حيث مر بالكويت في طريقه للأراضي المقدسة في مكة المكرمة وقدم وصفاً لهذه الرحلة، حيث يقول: «دخلنا بلداً يقال لها الكويت بالتصغير بلد لا بأس بها تشبه الحسا إلا أنها دونها ولكن بعماراتها وأبراجها تشبهها لكنها أقل منها.

وكان معنا حجاج من أهل البصرة فرقنا عنهم على درب يقال له «الجهراء» ومن الكويت إلى البصرة أربعة أيام وفي المراكب يوم واحد، وهذه المذكورة اسمها «القرين»

وأما متى تم بناء «كوت» وهو القلعة الصغيرة أو الحصن، فمن يقول أن أول من بناه «براك بن غرير بن عثمان آل حميد» الذي حكم من

عام (١٦٦٦-١٦٨٢م) ولقب عريعر وسمي كوت ابن عريعر» وهو أول بناء بالكويت وموقعه في التل المستطيل المقابل للفرضة القديمة بجانب قصر السيف وكان مستودعا للطعام. ومقراً لقوات ابن عريعر وبدا العمران بعد ذلك حوله. وأن أسرة البورسلي ويرجع أصولها إلى «صبيحات بني خالد» هم الذين يقومون بحراسة الحصن طوال العام. كل ما سبق ذكره لابد بأن ذلك هيأ لوجود علم وعلماء وكتب ونساخ ولنا شاهد في ذلك حينما قام «مسيعيد بن أحمد بن مساعد بن سالم» بنسخ كتاب « «الموطأ» للإمام مالك حينما سكن مسيعيد في جزيرة فيلكا وهي أول عملية نسخ لكتاب في تاريخ الكويت.

وظهر فيه أول نص عربي كتبت فيه اسم جزيرة فيلكا. وأما أقدم أثر ديني روحي إسلامي وهو تأسيس أول مسجد بالكويت وهو مسجد «ابن بحر» ١٦٩٦م» ويقع في محلة الإبراهيم مقابل قصر السيف والفرضة.

ولابد من استتباب العدل والأمن والأمان والعدل بين الرعية فظهر لنا في الكويت أول قاض وهو «محمد بن فيروز بن حمد بنّ بسام التميمي الأشيقري الأحسائي» عام ١٧٠٥م وهو أول من تولى القضاء في الكويت. وكذلك مارس مهنة التعليم على القراءة والكتابة والحساب وتوفي في الكويت عام ١٧٢٣م.

أما عملية البيع والشراء كيف كانت تتم فقد انتشرت عملة معدنية تسمى «طويلة الحسا» عام ١٧٥٢م.

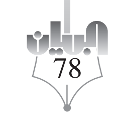
وقد حصر الرحالة «كنبهاوزن» المسؤول عن شركة الهند الشرقية الهولندية في خرج عام ١٧٥٦م بأن الكويت تمتلك ٣٠٠ سفينة.

يعمل عليها أربعة آلاف رجل في صيد اللؤلؤ.

أما الرحالة الألماني «كارستن نيبور» والذي انضم إلى بعثة دانماركية كتب عن الكويت عام ١٧٧٢ في كتاب أصدره باسم «وصف شبه جزيرة العرب» وفي كتاب آخر باسم «رحلات في الجزيرة العربية، طبع عام ١٧٧٤م. عمل إحصاء تقديريا لسكان الكويت والذي قدر عدد سكانها بـ ١٠٠٠٠ نسمة ويملكون ٨٠٠ سفينة صيد لؤلؤ.

وأما أول ذكر للكويت لمؤلف عراقي، فقد ألف القاضي والمؤرخ العراقي عبد الرحمن السويدي عام ١٧٧٢م في كتابه: «تاريخ حوادث بغداد والبصرة، ١٧٧٢-١٧٧٨م» وذكر أن في الكويت: «أن فيها ١٤ جامعا ومسجدين، وأن جامع ابن بحر جامع كبير على البحر كجامع القمرية في بغداد» وقد هرب السويدي إلى الكويت عام ١٧٧٢م خوفاً من وباء الطاعون الذي انتشر في البصرة.

وهذا نص ما ذكره: « فخرجت إلى الكويت من الزبير وخرج معي جماعة. والكويت بلدة على ساحل البحر. وكانت المسافة ستة أيام



براً. فدخلتها وأكرمني أهلها إكراماً عظيماً، وهم أهل صلاح وعفةٍ وديانة وفيها أربعة عشر جامعاً وفيها مسجدان، والكل في أوقات الصلوات الخمس تِملأ من المصلين أقمت فيها شهراً لم أسأل فيها عن بيع وشراء ونحوهما بل أسأل عن صيام وصلاة وصدقة، وكذلك نساؤها ذوات ديانة في الغاية. وقرأت فيها الحديث في ستة جوامع، نقرأ في الجامع يومين أو ثلاثة فيضيق من كثرة المستمعين، فيلتمسون مني الانتقال إلى أكبر منه. وهكذا حتى استقر الدرس في جامع ابن بحر. وهو جامع كبير على البحر. كجامع القمرية في بغداد وجاء الطاعون إليها لكنه لم يكبر ولم تطل أيامه. ولما تواردت الأخبار بانقطاع الطاعون عن البصرة أردت الرجوع إليها فقدموا لي سفينة كبيرة وأنزلوني أنا وعيالي لم ينقص الطاعون ببركة حديث المصطفى منا أحداً.

ونزل في المركب معي من أكابر الكويت أناس بقصد التبرك بخدمتي ورفقتي ونزل معي جميع من كان في الكويت من أهل البصرة بلا نولٍ وصاحب المركبة يخدمنا بنفسه. وجرينا ببركة الله تعالى ونحن في أحسن عبادة شاغلين نهارنا بمذاكرة العلم.

وتعلم البحرية الذين معنا أمور دينهم. ولم يتفق لنا يوم نكرهه. ولم يتفق إنّا صلينا إحدى الصلوات الخمس فرادى من حيث نزلنا في المركب إلى حيث خرجنا وكانت نيتي أن لا أقيم في البصرة إلا قدر انتظار الرفيق لقطعنا بأن الطاعون ارتفع من بغداد».

أما إنشاء أول مكتب بريد بالكويت جاء بعد أن احتل الفرس البصرة عام ١٧٧٥م، بعد حربها التي استغرقت عدة سنوات مع الدولة العثمانية. مما اضطر شركة الهند الشرقية الإنجليزية إلى تأسيسٍ مكتب بريد بالكويت ليكون بديلاً عن مركز البريد التابع لها في الزبير والذي أغلق نتيجة الحرب وقد أسس خليفة بن شريدة: أبوناشي» أول مقهى في الكويت عام ١٧٨٦م وهذا المقهى يرتاده أمير الكويت ويجلس مع التجار والمواطنين في الصباح والمساء، ويرتاده نواخذة الكويت ويتبادلون بينهم شؤون البحر والغوص والسفر.

وفي عام ١٧٩٥م تم تأليف أول كتاب من مؤلف كويتي وهو: عثمان بن سند بن راشد عبد الله راشد المالكي القادري «كتاب النظم العشماوية». وفي عام ١٧٩٨م قام الشيخ «عثمان بن علي بن محمد سري القناعي بنسخ كتاب «التيسير على المذهب الشافعي نظم العمريطي»

وفي عام ١٨٤٤م قام الشيخ «إسحاق بن إبراهيم بن عبد الله» بنسخ كتاب: «المنهاج في فقه الإمام الشافعي للشيخ محيي الدين بن شرف النووي. والشيخ إسحاق كان كاتباً عند أسرة آل عبدالرزاق والنسخة محفوظة في المكتبة الوطنية المركزية.

ويذكر لنا التاريخ أنه في عام ١٨٤٥م بأن الشيخ مساعد بن عبد الله العازمي وهو طبيب شعبي وفقيه يعتبر أول كويتي مارس مهنة التطعيم ضد مرض الجدري. وفتح منزله كمقر لتطعيم الأطفال.

ولشوق أهل الكويت لبيت الله الحرام فقد شدوا الرحال مع أول صاحب حملة حج «فهد بن دويلة» عام ١٨٠٠م.

ولابد أن نشير إلى رائد الأدب في الكويت وهو السيد عبد الجليل بن سيد ياسين الطبطبائي ولم يكن أديباً ينظم الشعر ويكتب النثر فقط. وإنما كان مع ذلك فقيها إلا أن رغبته للشعر ومنادمة ومجالسة الشعراء والأدباء فلذا ترك لنا إرثاً ثقافياً شعرياً باسم «الخل والخليل في شعر السيد عبد الجليل» وطبع في الهند عام ١٣٠٠ هجري. ١٨٩٣م، طبع على نفقة حفيده مساعد بن أحمد الطبطبائي.

وجاء بعده الشاعر الكويتي الكبير عبد الله محمد الفرج المولود عام ١٨٣٦ الذي عاش ونشأ في بومبي بالهند في كنف والده مرفهاً.

وانقطع للشعر والأغاني، وطبع له أول ديوان شعر ابن عمه الشاعر خالد محمد الفرج «الأرج ديوان عبد الله الفرج ١٩١٩م.

وفي عام ١٨٥٤م قام الشيخ أحمد بن عبد الله بن فارس بنسخ كتاب «شرح الرحبية في علم الفرائض» لابن حجر المكي.

والنسخة موجودة لدى المكتبة الوطنية المركزية.

وأول من لقب «خان بهادر «وهو لقب هندي رفيع أخذه الإنجليز من الهنود. هو «الملا عبد الله محمد أحمد عبد الإله القناعي» ولد عام ١٨٦٠ الذي تعلم علوم الدين واللغة والأدب وأحسن كتابة الخط العربي وأجاد التدوين وحفظ الوثائق كما تعلم الإنجليزية، وعمل كاتباً خاصاً للمعتمدية البريطانية في الكويت بعد افتتاحها عام ١٩٠٤م، ونظراً لكفاءته وإخلاصه بالعمل منحته الحكومة البريطانية في ١٩١٤/١/١٤م «لقب خان بهادر» وفي ١٩١٨/٦/٣م منحته لقباً آخر هو «خان صاحب» مع مبلغ ١٠٠٠ روبية.

وفي عام ١٨٦٢ زار الرحالة وليم بلجريف الكويت، وقد ذكرها في كتابه الذي طبع عام ١٨٦٩م باسم «مذكراتي في رحلة إلى وسط آسيا والجزيرة العربية» بأنها أكثر موانئ الخليج نشاطاً وحركة.

وفي عام ١٨٦٣م زار الرائد لويس بيلي الكويت واستقبله ابن حاكم الكويت الشيخ مبارك بن الصباح وبعد الرحلة أعد تقريراً بعنوان «رحلة إلى الرياض ووسط الجزيرة العربية».

وفي عام ١٨٦٨م زار الرحالة الأمريكي لوشر الكويت وقد أتيح للرحالة أن يكون ضيفاً ليوم لدى شيخ الكويت عبد الله الثاني وقد وصف جميع ذلك في كتاب طبع في فيلا دلفيا بأمريكا عام ١٨٩٠م.

وقد زينها بالصور اليدوية تحت

اسم «النجمة والهلال» يقول: «كان الشيخ الحاكم طويلا مفتول العضلات لطيف الملامح قد أطال لحيته البيضاء، يناهز الثمانين يبدو على وجهه ملامح الذكاء وكان غاية الأدب في كلامه وعاداته الشرقية، وكان يلبس ملابس عربية من الحرير الفاخر موشاة بغزارة بالذهب ويداه تشعان بالألماس. وقد غمس خنجرا صغيرا ذا مقبض من الذهب الصلد، وقد طعم باللؤلؤ، والفيروز والياقوت والزمرد مما يظهر أن هذه الأسلحة قد صممت للزينة أكثر مما هي للاستعمال. وجل الرجال من سكان الكويت يمارسون التجارة أو الملاحة ونساء الكويت مشهورات بصناعتهن ومهارتهن في جميع الأعمال اليدوية، كالحياكة، والغزل، والنسيج ومثل ذلك حسن مظهرهن فهن يعتبرن بجانب التركيات والإيرانيات، ولهذه الغاية يعتبرن أشد نساء الخليج ملاحة».

وفي عام ١٨٧١م قام المحسن الكويتي: «علي بن محمد آل إبراهيم» بطبع كتاب في مصر «نيل المآرب بشرح دليل الطالب» وهو كتاب في الفقه الحنبلي وهو أول من قام بطباعة كتاب على نفقته الخاصة ولمؤلف غير كويتي.

وأتى إلى الكويت عام ١٨٧٨م من إيران الملا قاسم بن حسن بن باقر مع أخيه الملا زين العابدين لتعليم رسم الخط بالطريقة الصحيحة وبعد وفاته استمر أخوه الملا زين العابدين في مهنة التعليم وقام بتأليف كتاب «روضة العارفين من أفكار وأبكار أقدام أبناء المؤمنين» وطبع عام ١٩٤٢م. في بومبي ويحتوي على مدائح نبوية ومدائح للحكام العرب وشيخ الكويت مبارك بن صباح والشيخ خزعل حاكم عربستان وله كتاب «موعظة الرجال وبلغة المال» وله ديوان «منهج الذاكرين «طبع في إيران عام ١٩٢٨م. وقد بلغت عدد مؤلفاته ٤٢ كتابا بعضها شعرا والبعض الآخر نثرا وبعض مؤلفاته بالفارسية ومن المهم أن نعرج على أول عملة وطنية وهي أول محاولة لإصدار نقد وطني مستقل عندما أمر الشيخ عبد الله بن صباح «عبد الله الثاني» بسك عملة نقود نحاسية هي البيزة الكويتية عام ١٨٨٦م نقش على أحد وجهيها كلمة «ضربت في الكويت ١٣٠٤هـ وعلى الوجه الآخر إمضاء الشيخ عبدالله.

وفي عام ١٨٩١م، استقر الإمام عبد الرحمن الفيصل التركي آل سعود في الكويت، بعد أن سيطر عبد العزيز بن رشيد على الرياض وكان الملك عبدالعزيز آل سعود صغيرا عندما دخل الكويت وعمره ١٢ عاما واستقبلهم الشيخ محمد الصباح بأجمل ترحيب وبقوا فيها حتى فتح عبد العزيز الرياض عام ١٩٠٢م.

وفي عام ١٨٩٣م قام الملا عبد الله بن حسين التركيت بنسخ كتاب: «العمدة في الفقه» على مذهب الإمام الشافعي عام ١٨٩٣م.

وللمرأة دور في تسيير حملات الحج



على الإبل فاشتهرت حملة «منيرة عبدالله العلندا» عام ١٨٩٧م. وقد ساندها زوجها سليمان دبيان الحمزة بالإشراف على الحملة وشاركتها أختها مزنة في إدارة الحملة.

وفي عام ١٨٩٧م تم تأليف كتاب«سبائك العسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد» ومؤلفه الشيخ عثمان بن عبد الله بن راشد السند وهو من علماء الكويت وتمت طباعته في بومبي: «يقول ابن سند أن الكويت بضم الكاف وإسكان الياء بلد تقع على ساحل بحر العدان بفتح العين».

وفي عام ١٨٩٨م قامت السيدة «حصة الحنيف» أم عبدالله عبدالملك الصالح بالذهاب إلى بومباي الهند، بطلب الشيخ المحسن الكويتي قاسم حمد آل إبراهيم بالتدريس في مدرسة لتعليم بنات الجالية العربية واصطحبت معها ابنها وقامت بتدريس بنات العرب والكويتيات هناك اللغة العربية والدين.

وفي عام ١٩٠٢م اشترك زيد وعبد الرزاق الخالد ابنا خالد الخضير في مجلتي «المنار والمؤيد» وكان الناس يتوافدون على محلهم للاستماع وقراءة هذه المجلات ويعتبر أول اشتراك بمجلة خارج الكويت.

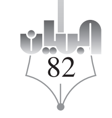
وفي عام ١٩٠٢ تم نشر صور عن الكويت في مجلة عالمية» لوموند» الفرنسية تم نشر صور للشيخ مبارك الصباح ولأول مرة تم التقاطها من قبل طاقم البارجة الفرنسية وكذلك صورة الإمام عبد الرحمن الفيصل آل سعود واستقبل الشيخ مبارك العالم الروسي «بوغويافلنسكي» المهتم بدراسة الحيوانات وقد قام بتصوير عدة صور للكويت بكامرته الفوتوغرافية.

وفي عام ١٩٠٧م بعد عودة الشيخ يوسف بن عيسى القناعي من رحلة طلب العلم في الأحساء ومكة المكرمة افتتح مدرسة في دكانه لتدريس القرآن والقراءة والكتابة والحساب والتجويد والفقه وهي الأولى من نوعها حيث جمعت علوم الدنيا والدين، ويعتبر الشيخ يوسف بن عيسى أول رائد للنهضة العلمية والأدبية في الكويت ولقب بمصلح الكويت فهو عالم ومعلم وفقيه وأديب وشاعر وقاص.

وفي عام ١٩٠٧ طُبع في القاهرة كتاب «الرياض المزهرة بين الكويت والمحمرة» لمؤلفه السوري عبد المسيح بن فتح الله الأنطاكي ويعتبر أول كتاب باللغة العربية ويظهر اسم الكويت على غلافه ونشر كذلك في مجلة «العمران» عام ١٩٠٨م مقالة عن الكويت أثناء زيارته لها وكان يكيل المديح للكويت وحاكمها.

وفي عام ١٩٠٩ تم طبع قصيدة «للشيخ عبد الله خلف الدحيان إلى الحج.

وفي عام ١٩٠٩ ينضم الممرض عبد الإله بن الملا عبد الله القناعي للعمل ممرضا لطبيب مستوصف المعتمدية البريطانية في الكويت ويعتبر أول طبيب كويتي مارس



المهنةٍ بجدارة دون أن يكون مجازاً طبيا.

وفي عام ١٩١٠ يطبع المؤلف السوري عبد المسيح الأنطاكي كتابا خاصا عن الشيخ مبارك الصباح « الآيات الصباح في مدائح مولانا صاحب السمو أمير الكويت الشيخ مبارك الصباح » واحتوى على أشعار في مدح الشيخ مبارك حاكم الكويت، واحتوى على الكثير من أشعار الشاعر والمعلم الكويتي زين العابدين حسن الباقر.

ويذكر بأن شاهد أهل الكويت « المذنب هالي » وسموه بـ« أبوسعفة، » لأن له ذيلا طويلا وسمى كذلك أبو عسيب.

وتفتخر الكويت عام ١٩١٠ م بافتتاح أول مكتبة تجارية لبيع الكتب والقرطاسية بالكويت، أسسها محمد أحمد الرويح باسم « المكتبة الوطنية » وكان يستورد الكتب من الهند وبغداد ومصر، وكان يؤجر الكتب للأهالي بنظام يومي أو أسبوعي وكان الكويتيون يتهافتون على مكتبته لاستئجار الكتب ومنهم الشيخ جابر الأحمد والشيخ صباح الأحمد والشيخ سالم العلي والشيخ جابر العلي والشيخ سعد العبدالله وكذلك صفوة من الأدباء والشعراء والعلماء و المثقفين الذين يتهافتون على التزود من المكتبة الوطنية.

وفي عام ١٩١٠ بدرت فكرة تأسيس المدرسة المباركية، وكانت بمناسبة يوم المولد النبوي، وبعد أن انتهى الشيخ محمد بن جنيدل من قراءة قصة المولد النبوي قام السيد ياسين الطبطبائي بإلقاء كلمة مفادها الدعوة لفتح المدارس والقضاء على الجهل. وأخذ الشيخ يوسف بن عيسى القناعي الفكرة واستحسنها وبدأ بالدعوة للتبرع لفتح المدرسة. وشرع في البناء ١٩١١/١/٢ وانتهى العمل بعد ٩ شهور في ١٩١١/٩ وتم الافتتاح بتاريخ ١٩١١/١١/٢٢.

وفي عام ١٩١١ طبع في مطبعة دار السلام ببغداد كتاب « تحذير المسلمين عن اتباع غير سبيل المؤمنين » لمؤلفه المؤرخ الكويتي عبد العزيز الرشيد.

وفي نفس العام طبع في بومباي كتاب « حساب أوزان اللؤلؤ » من تأليف عبد اللطيف بن عبدالرزاق بن عبداللطيف آل عبدالرزاق.

وفي عام ١٩١٢/٥ – وصل إلى الكويت الشيخ محمد رشيد رضا صاحب مجلة المنار المصرية وقد استضافه الشيخ مبارك الصباح في قصر السيف – وألقى محاضرة دينية حضرها الشيوخ والأهالي يتجاوز عددهم ١٠٠٠ مواطن. ومن مختلف الطبقات وتناول موضوع الدعوة الإسلامية ونشر شعائرها والتحذير من المبشرين بالديانة المسيحية. وقد أحدثت خطبه تأثيراً عظيما بين أهل الكويت، مما زاد الرغبة في التعليم لمجاراة أفكاره، كما ساعدت زيارته على انتشار مجلته « المنار»

وفي عام ١٩١٣ تم افتتاح أول

جمعية خيرية وهي « الجمعية الخيرية العربية، وهي جمعية ثقافية وتعليمية وخيرية. ومؤسسها فرحان فهد الخالد الخضر. وتم افتتاح مستوصف على حساب الجمعية، ودعوة العالم الشيخ محمد الشنقيطي وتم فتح صفا لتعليم الأميين القراءة والكتابة وبدأ جلب المياه من شط العرب وتوزيعها مجانا على الفقراء وتجهيز ودفن الموتى للفقراء والأجانب.

وفي عام ١٩١٤ قام القس أدوين كالفرلي بفتح مدرسة لتعليم الإنجليزية للكويتيين وهي أول مدرسة لتعليم الانجليزية في الكويت وكانت تتبع الإرسالية التبشيرية العربية الأمريكية التي قامت ببناء المستشفى الأمريكي وكان يعاون القس شخص عراقي اسمه جرجس وهو مسيحي من الموصل والتحق بالمدرسة الكثير من الشباب وكان أول المتفوقين بها عبدالرزاق رزوقي.

وفي عام ١٩١٥ م طبع في المطبعة المصطفوية في بومباي (الهند) كتاب « رسالة تسهيل التجويد للقرآن المجيد » تأليف السيد عمر عاصم ناظر المدرسة المباركية وقد تبرع المحسن جاسم محمد بودي بتكاليف الطباعة.

وفي عام ١٩١٥ قدم الشيخ حافظ وهبة للكويت فاراً من أسر الانجليز في الهند حيث كان يقطن عند آل الإبراهيم واشتغل في البداية مدرسا للغة العربية في المدرسة المباركية، وعمل بالتجارة وادخل لزقة أمريكية لعلاج آلام المفاصل والظهر سميت «لزقة حافظ » ثم غادر الكويت وأصبح من أكثر المقربين للملك عبد العزيز بن سعود.

وفي عام ١٩١٧ تم تثبيت لوحة كتب عليها « لو دامت لغيرك ما اتصلت إليك » على بوابة قصر السيف العامر بأمر من الشيخ سالم المبارك الذي تولى الحكم من بعد الشيخ جابر المبارك وضعت اللوحة ولم تزل موجودة حتى يومنا هذا.

وفي عام ١٩١٩ عمل السيد خلف حسين التيلجي ساعيا للبريد وقد كان البريد تحت إدارة الحكومة البريطانية وهو والد الأدباء فاضل وخالد وعبد الله وهم أعضاء رابطة الأدباء الكويتيين.

وفي عام ١٩٢١ توفيت أول شاعرة كويتية موضي عبد العزيز العبيدي والتي فقدت أحد أولادها في معركة الصريف في مارس ١٩٠١ ، وبعد ذلك توفى الآخر في إحدى رحلات الغوص ورثتهما بشعر حزين جداً.

ولا شك في أنه كانت هناك شاعرات كويتيات قبلها ولكن لم توثق سيرتهن.

هكذا مسيرة الكويت الأولى الثقافية من بداية النشأة حتى وفاة الشيخ سالم المبارك الصباح.

عبد الله زكريا الأنصاري نموذجاً للأديب الشامل المستنير

بقلم : ليلى محمد صالح *

عبد الله زكريا الأنصاري أديب، شاعر، باحث، سياسي، هو أديب ليس مثله كثيرون.

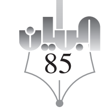
فهو رمز من رموز النهضة الثقافية والأدبية في الكويت، إلى جانب النخبة الرائعة من أدبائنا الذين أضاؤوا الأدب الكويتي، لكن الأنصاري له دور متميز ورائد في المشهد الثقافي الأدبي الكويتي، كذلك له دور متميز من خلال إنجازاته الإبداعية والفكرية، والاستمرار في طريق الإصدارات وكتابة المقالات في الأدب والنقد والحضارة والتراث منذ الخمسينيات وقبلها يقول: (كان عشاق الأدب والشعر يجتمعون عندنا في الديوانية، منهم الشاعر أحمد العدواني، والشاعر عبد المحسن الرشيد، ومحمد المشاري، أيضاً كان يأتي إلينا من يحب الاستماع وتذوق الشعر منهم: عبد الوهاب مشاري العدواني، عبد المحسن سعود الزين، وكنا نكتب الشعر الهزلي، ولديَّ العديد من القصائد التي كانت على شكل مناظرات بيني وبين الشعراء مع عبد الله أحمد حسين وفاضل خلف).

واليوم مازلنا نستمتع بأدب أديبنا الراحل الأنصاري وبثقافته الواسعة التي تجاوزت حدود الآفاق.

فهو أحد المدارس الأدبية الشعرية المتميزة، وإذا ما أراد أي باحث أن يغوص في سيرة الأدب الكويتي الحديث ويتفحص ملامحه الشعرية والأدبية، فلابد أن يلجأ إلى ديوانية الأنصاري في (منطقة الشامية) فهي مكتبة قيمة تزخر رفوفها بأمهات الكتب والمخطوطات النادرة وأعداد مجلة (كاظمة) (ومجلة البعثة) كما أنها تزهو بالمراجع الأدبية واللغوية والفكرية والفلسفية والسياسية وبالمصادر القيمة، وكان رحمه الله يقف بشموخ العلماء أمام تلك الكتب ملتزماً بمواعيد مكتبته وكتابة مقالاته على مدى تاريخه المضيء. أيضاً كان يتابع بدقة ما يصدر في المكتبات من كتب حول الأدباء والشعراء.

في عام ١٩٥٠م، تولى رئاسة تحرير مجلة (البعثة) عندما غادر الأستاذ عبد العزيز حسين مصر إلى انجلترا لاستكمال دراسته في أكتوبر

* كاتبة وباحثة من الكويت.



١٩٥٠م، ظل الأنصاري يكتب المقال الافتتاحي حتى توقفت بعد أربع سنوات في عام ١٩٥٤م، لقد كانت مجلة البعثة التي صدرت عام ١٩٤٦م، عن بيت الكويت بمصر، مدرسّة الصحافة الكويتية التي خرجّت نوابغ التلاميذ الذين قادوا الحركة الثقافية في الكويت.

أيضا كتب الأنصاري في مجلة (كاظمة) وهي أول مجلة تصدر وتطبع في الكويت عام ١٩٤٨م، وكان رئيس تحريرها الأستاذ أحمد السقاف رحمه الله في عام ١٩٦٨م تولى رئاسة مجلة (البيان) التي تصدر عن رابطة الأدباء الكويتيين حتى عام ١٩٧٣م.

يقول المؤرخ الأديب خالد سعود الزيد عن عبد الله زكريا الأنصاري: "رافد من روافد الأدب في الكويت، ولا أقول من أعلامه، لكنه من خيرة أقلامه، وقد اقترن اسمه بفهد العسكر بعد وفاة فهد العسكر، فكان الأستاذ الأنصاري أول من رثاه بكلمة سطرها على صفحات مجلةٍ البعثة، وكان أول من كتب عنه كتاباً جمع فيه شعره وشيئاً من أخباره، ثم أضاف إلى الكتاب ما استجد عنده من أخبار فهد وأشعاره حتى أوفى على الغاية وإدراك المبتغى، وصار حجة فيه ومرجعا١.

وعن مدى اهتمام الأنصاري بنقد الشعر يؤكد الدكتور محمد حسن عبد الله (إن عبد الله زكريا الأنصاري تعرض لمعنى الشعر، ومهمة الشاعر، وحدود دوره الاجتماعي، وموقفه من الالتزام، وموقف الأنصاري - بصفة عامة من الشاعر - لا ينسجم تماماً مع تصوره عن الشعر وأهدافه.

الشاعر عند الأنصاري هو الذي يستطيع أن يهز مشاعرك، وأن يثير في نفسك كل معاني الشعر، ومعاني الشعر تنقلك إلى واقع الخيال الرحب، وواقع الخيال في حالة تجاف مع واقع الحياة، ومهما يكن من أمر هذه النظرة (المثالية) تتفق ورفضه لشعر المناسبات، إلا أن تكون مناسباتٍ مؤثرة يرتبط بها الشاعر ارتباطاً حياً وقوياً، لكنه يعود فيقرر أن الشاعر هو الذي يستطيع بكل جدارة أن يسجل أحداث مجتمعه، بل يسجل روح هذه الأحداث وحركاتها، ويرصد روحها من خلال مشاعره ووجدانه ومعاناته) ٢.

وعن كتابه (حوار المفكرين) يقول الدكتور محمد مبارك الصوري:

(هو عبارة عن تحاور أجراه الأديب عبد الله زكريا الأنصاري مع صاحبه الذي أخفى اسمه في مناسبات متباينة وفي ظروف مختلفة، وموضوعات فكرية متعددةٍ، وصاحبه هذا يحاوره أحياناً ويتجاوزه تارة، يسأل

---

١ خالد سعود الزيد: أدباء الكويت في قرنين - الجزء الثاني- الربيعان- الكويت ١٩٨١- ص٣٤٧.

٢ د. محمد حسن عبد الله: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت - رابطة الأدباء الكويتيين ١٩٧٣-ص٦٨٤.

ويجيب، وكلاهما يستفسر من الآخر، ويتراوح الكلام بينهما بين الإيجاز والإسهاب حتى تم تشكيل هذا الحوار الفكري، وقد اختلطت موضوعات هذا ما بين النثر والشعر للاستشهاد والتدليل، وتراوحت ما بين الانسجام والتعارض، هي عبارة عن مجموعة من المحاور، الغرض منها البحث عن الحق والحقيقة ومحاولة الوصول إليهما[٣].

يمتاز أسلوب الأنصاري في الشعر بالروح الوجدانية، والعاطفة المفعمة بالرقة والانفعال الشديد، والحس المرهف الروحي والموحي، يقول في الحب والغزل في قصيدة بعنوان (أنت أنت):

أنت شغلي إذا ذهبت

وشغلي إذا أتيت

أنت عقلي إذا ذكرت

وفكري إذا نسيت

نفسي أنت إذا وقفت

وروحي إذا خشيت

أنت نوري إذا فرحت

وناري إذا اكتويت

أنت دنيايّ ما حييت

ودنياي إذا فنيت

أنت أنت التي عشقت

وأنت التي هويت

لقد كان شعره تعبيراً صادقاً معبراً عن نفسه وعواطفه وعن مجتمعه العربي الكبير، ولعل من يريد أن يرصد ويوثق له أن يتصفح كتاب "مرايا الذات، عبد الله زكريا الأنصاري، رحلة الكتابة والشعر" للأستاذة د. سهام الفريح لأنها تناولت حياة الأنصاري وثقافته بدقة وتفاصيل لتكشف للقارئ والباحث عما يحمله عقله الثاقب، عقل عربي مضيء بفكره المستنير.

الأنصاري تحت نيران الاحتلال

الأستاذ الأديب الراحل عبد الله زكريا الأنصاري كان تحت نيران الاحتلال في منزله (بالشامية) طيلة فترة الغزو، رأى بعينه جنود الاحتلال الدامي يوم الثاني من أغسطس ١٩٩٠، وهي تدمر وتنهب مرافق الدولة، وتضرب الفكر والإنسان، كان يرى ذلك بعينه وهو الوطني العربي الأبي الذي لا يحب الظلم والاعتداء يقاوم أبداً أفكار وأطماع الحاقدين، يرى ويسجل ويوثق بذاكرته وذهنه المتقد كل هذه الأحداث، التي كتبها في ٢٥٠ صفحة دفاعاً عن قضية الكويت، قضية العدل والحق والسلام، لكنها لم تنشر حتى كتابة هذه السطور، نأمل أن تطبع في كتاب يطلع عليها القارئ على مواقف أديبنا في كارثة العصر التي هب لها الشعراء والأدباء داخل الكويت وخارجها، ينشرون قصائد ومقالات الرفض والاحتجاج لهذا العدوان، ويثيرون الرأي العام العربي والعالمي ومنهم أديبنا الراحل الأنصاري.

---

٣ د. محمد مبارك الصوري: الفنون الأدبية في الكويت – دراسة نقدية– المركز العربي للإعلام – الكويت ١٩٨٩– الطبعة الأولى – ص ١٢.



كان رحمه الله لا يحب الأضواء ولا الإطراء ولا المدح رغم أنه يستحق ذلك، الأنصاري هو أول من شجع الأقلام النسائية للكتابة في مجلة (البعثة) مثل بدرية مساعد الصالح وغنيمة المرزوق ونجيبة الرفاعي وبدرية يوسف الغانم وإذا ما انقطعن عن الكتابة كان يتصل بهن لمواصلة الكتابة للتعبير عن قضاياهن وحقهن في التعليم والعمل.

وفي أواخر أيامه حين مرض ونام بالمستشفى الأميري ذهبت لزيارته وكان في زيارته الشاعر علي جابر الأحمد، وعندما وجدته نائماً بالجناح العمومي خرجت لأناقش الممرضة كيف يترك أديب الكويت الأول بالجناح العمومي؟ وعندما سمعني رد عليّ بصوتٍ منخفض أنا مرتاح في مكاني أيضاً حينما أسمع أصوات الزوار ما أحس بالوحشة كان رحمه الله متواضعاً تواضع العظماء الكبار.

عاش الأنصاري كل سنوات عمره بين الورق والقلم والكتاب من أجل أن يضيء مسيرة أدبنا الكويتي ويصنع تاريخه المضيء داخل الكويت والعالم العربي، فهو باحث متميز ومثقف موسوعي، له جهد فكري وثقافي في التاريخ الأدبي الكويتي المعاصر.

توفي رحمه الله عام ٢٠٠٦، وفي هذا العام ٢٠١٣ أقام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في مهرجان القرين الثقافي التاسع عشر منارة ثقافية كويتية للأديب الراحل الأنصاري قدمها د. بدر خالد الخليفة الذي تحدث عن الجانب الإنساني والاجتماعي لعبدالله زكريا الأنصاري عن مكتبته المفتوحة لجميع الباحثين والدارسين وعن ديوانيته أيام الغزو وعن أصدقائه المخلصين وعن الجانب الإنساني الأسري فهو الأقرب إليه زوج ابنته (أم خالد) مي الأنصاري المحبة للأدب.

كما تحدث أ.د. عبدالله المهنا عن "تجليات الواقع في التجربة الشعرية عند عبد الله زكريا الأنصاري" من عام ١٩٢٢-٢٠٠٦، وهو بحث قيم وثري وعميق يستحق أن يطبع في كتاب ليطلع عليه الباحثون والدارسون لشعر الأنصاري.

لقد أحسن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من خلال فعاليات مهرجان القرين التاسع عشر الثري والمتنوع في اختيار شخصية مضيئة في عالم الأدب الكويتي هي شخصية عبد الله زكريا الأنصاري منارة مضيئة.

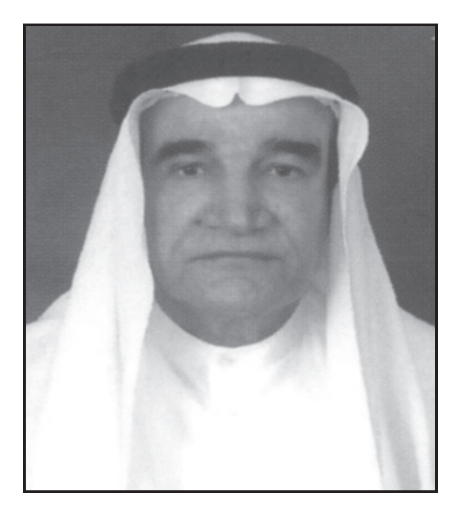
رحم الله أديبنا الأنصاري الذي توفيَّ عام ٢٠٠٦م.

له قيمة أدبية كبيرة، علينا أن نفاخر بها لا على المستوى المحلي والخليجي بل على المستوى العربي، فهو أحد الأدباء البارزين على الساحة المحلية والعربية.

مقالات

د. منصور محمد سرحان يرصد حركة النقد الأدبي في البحرين

بقلم: منى الشافعي *


د. منصور محمد السرحان

في مملكة البحرين الشقيقة، تحديداً في المكتبة الوطنية بمركز عيسى الثقافي، حين قدم لي كتابه الموسوم «النقد الأدبي في البحرين خلال القرن العشرين»..

قال: «للنقد دور في التوثيق».. أما حين أهداني كتابه الثاني الذي يحمل عنوان «دور المرأة البحرينية في رفد الثقافة» قال» هكذا نحرص جميعا على التوثيق».. أما الكتاب الثالث الذي أبهرني فهو «معجم المؤلفين البحرينيين ١٩٠٠م- ٢٠١١م»، فتناولته من بين يديه، وبدأت أتصفحه بدون أن أترك له فرصة لتقديمه.

إن هذا الكتاب الضخم الذي يضم (٨٨٤)صفحة، من الحجم الكبير، يقدم نفسه بكل جدارة وامتياز. فهو عبارة عن عمل وثائقي ضخم، يضم بين دفتيه سير المؤلفين البحرينيين، اعتباراً من بداية القرن العشرين وحتى عام ٢٠١١، حيث يبرز سيرهم الذاتية، وجهودهم في المجالات الثقافية والعلمية والاجتماعية، ويوثق جميع نتاجاتهم وإصداراتهم المنشورة، ويعتبر من أهم المصادر التي يعتمد عليها في الدراسة والبحث عن الأدباء والكتاب البحرينيين.

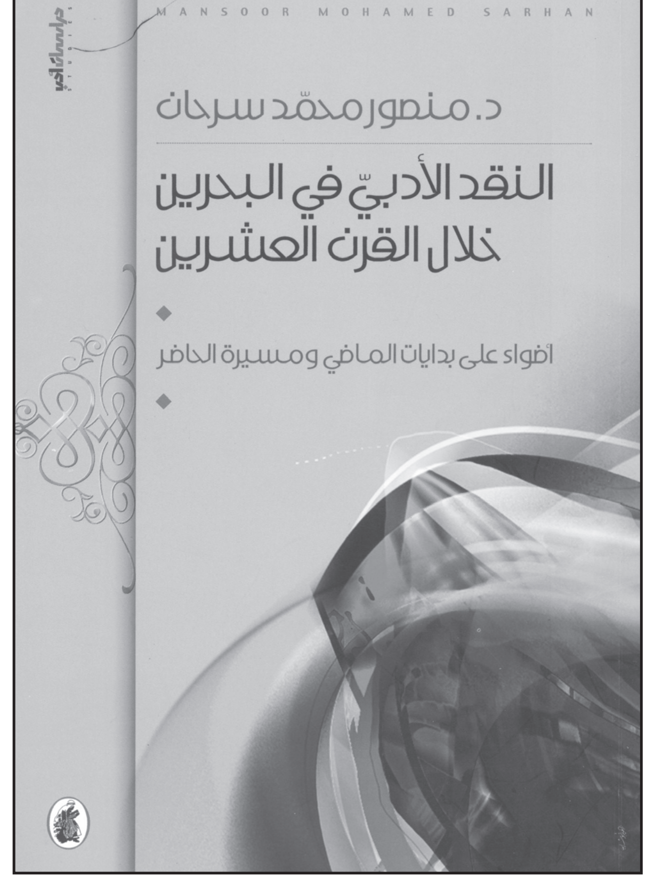
وقد صدر الكتاب/ المعجم عام ٢٠١٢، وهو العام الذي حملت مملكة البحرين لقب» البحرين عاصمة الثقافة العربية» والمعجم من إعداد

* كاتبة من الكويت.

وتحرير د. منصور محمد سرحان، مدير المكتبة الوطنية بمركز عيسى الثقافي.

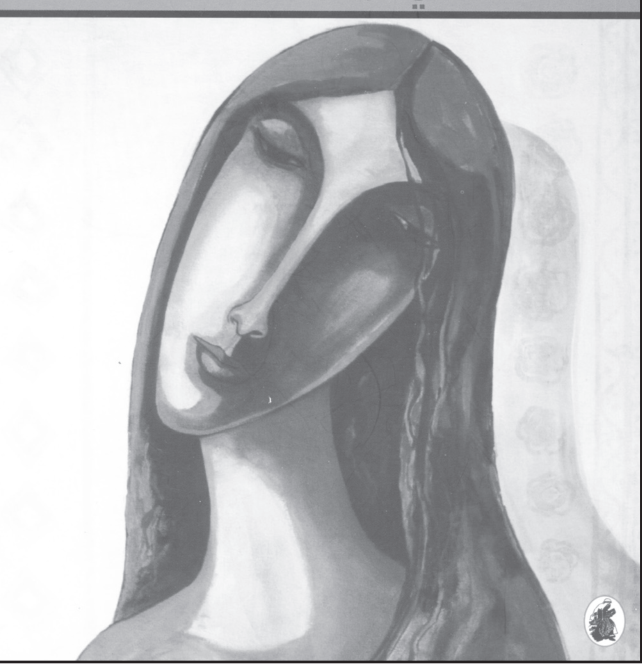
د. منصور سرحان، توجهاته في الكتابة معروفة تتركز بشكل رئيسي في مجال المكتبات والأعمال الببلوغرافية، وتتبع النتاج الفكري المحلي ورصده وتوثيقه .وحين حفزته بعض العوامل المهمة ومنها، أثناء رصده للحركة الثقافية والفكرية في البلاد ، تأكد له وجود أربعين مؤلفاً نقدياً صدر في البلاد خلال القرن العشرين، واهتمت تلك الكتب بأمور النقد الأدبي، ولم يجد من بينها ما يرصد أو يوثق البدايات المبكرة للنقد الأدبي إلا كتاب واحد تناول الكتابات النقدية في الأربعينات فقط. ومن أجل تسليط الضوء بصورة واضحة على جميع الجهود التي بذلت عبر سنوات مختلفة في مجال الكتابة النقدية فقد أصدر كتابه الموسوم «النقد الأدبي في البحرين في القرن العشرين».

وارتأى الباحث توزيع مادة الكتاب على خمسة فصول مستفيضة، كافية ووافية للمهتمين في الشأن الأدبي في مجال النقد.

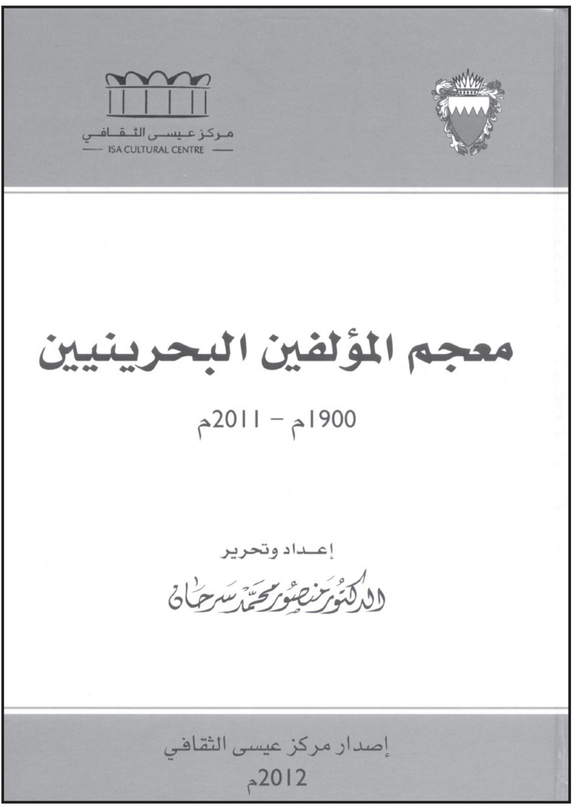


يتميز الكتاب بأنه ، لأول مرة يرصد حركة النقد الأدبي في البحرين منذ بداياتها المبكرة، كما ينفرد بتغطيته الكتابات النقدية التي برزت على صفحات «جريدة البحرين». كما يغطي معظم المقالات النقدية التي ضمتها أعداد مجلة «صوت البحرين»

وينشر تفاصيل دقيقة عن الكتب النقدية المطبوعة والمنشورة لمؤلفين بحرينيين خلال القرن العشرين. وبهذا يكون هذا الكتاب قد سد النقص في مجالات التعريف بحركة النقد الأدبي في البحرين، وليوثق جزءاً هاماً من تراثها الثقافي.



أما كتاب الدكتور منصور سرحان الثالث فيحمل عنوان «دور المرأة البحرينية في رفد الثقافة».. في هذا الكتاب يوثق د. سرحان النتاج الفكري والعطاء المتنوع للمرأة البحرينية، حيث يسلط الضوء على دور المرأة في بروز المؤسسات الخاصة بها وهي نادي البحرين للسيدات، والجمعيات النسائية، والمجلس الأعلى للمرأة. ولم يغفل الباحث دور المرأة في التأليف، حيث أن المرأة البحرينية حالياً بالتأليف شأنها في ذلك شأن الرجل، وقد غطت بقلمها العديد من الموضوعات المختلفة في مجالات المعرفة المتنوعة. ويؤكد أن المرأة البحرينية ساهمت في رفد الثقافة بعطاء خصب ومتنوع ونتاج فكري في غاية التميز والإبداع، هذا ما جعل الباحث يعمل على رصد وتوثيق جميع نتاجات المرأة البحرينية ودورها الريادي في تفعيل العمل الثقافي في مملكة البحرين، من خلال إصداره هذا



الكتاب،تقديراً لجهودها في مجالات الفكرٍ والأدب والإبداع والثقافة، مركزاً على فترة نتاجها الفكري في الفترة من عام ١٩٧٣م وحتى عام ٢٠٠٦م، كما استعرض الباحث دور المرأة البحرينية في كتابة البحوث الأكاديمية«الرسائل الجامعية». والمقالات الصحافية، وبذلك تكون رافدة الساحة الثقافية المحلية بمجموعات من عناوين الكتبٍ المختلفة. ويضم الكتاب ملحقاً بأسماء المؤلفات البحرينيات وإصداراتهن من عامٍ ١٩٧٣، إلى عام ٢٠٠٦. وملحقاً آخر بجداول إحصائية لعدد عناوين الكتب الصادرة في البحرين من عام ١٩٧٠م إلى عام ٢٠٠٦، للمؤلفات البحرينيات.

يجدر الذكر بأن الدكتور منصورٍ سرحان له أكثر من ٢٧ إصداراً حتى ٢٠١٢م.

الإصدارات الثلاثة المتنوعة، جديرة بالقراءة والاقتناء للباحثين والمهتمين بالشأن الثقافي البحريني.

المدونات..
هل هي إعلام بديل أم إعلام جديد أم سلطة خامسة؟!

بقلم : أحمد يوسف *

يقول فولتير :» يمكن مقاومة الجيوش ،ولكن يستحيل مقاومة الأفكار « .

تقول بعض المواقع على الانترنت وكذلك بعض الصحف الورقية أن تاريخ المدونات يعود إلى عام ٢٠٠٣ وبداية الاحتلال الأمريكي للعراق ، وهو قول خطأ .. وتقول إحصائيات ودراسات أخرى أن تاريخ المدونات يرجع إلى عام ١٩٩٧ .. وأعتقد أنه قول غير دقيق بالمرة..

فقد نتفاجأ أن تاريخ المدونات يعود لخمسة آلاف عام أو يزيد، نعم خمسة آلاف عام أو يزيد ودون أية مبالغة !!

يجب ألا ننسى أن المصريين القدماء احترفوا التدوين على جدران معابدهم .. ولولا تلك اليوميات أو تلك المدونات التي تشبه «البلوج» حيث التدوين كان وقتها على الجدار بدلا من الانترنت ، مافهمنا أو عرفنا شيئا عن أهم حضارة في التاريخ ..(لست هنا لا سمح الله لأثبت أن التدوين هو اختراع فرعوني لكن مقصدي هو التدليل على أن التدوين هو غريزة إنسانية.. وحق إنساني.. وفعل حضاري.. وهم عالمي.. وهم تأريخي وتاريخي بدأه الإنسان منذ قرون واستمر معنا إلى أن بدأنا نكتب على جدران الشوارع أو ما يسميه الغرب «فن الجرافتي» كما هو موجود حالياً في جسور وميادين وشوارع ألمانيا وبلجيكا وغيرها من الدول .. أو كما يسميه المؤرخ الاجتماعي سيد عويس «هتاف الصامتين « فنجد كتابات الفلسطينيين للتفريغ عن همومهم على جدران الشوارع وهو ما أضحى موجوداً في العراق وفي كثير من العواصم العربية ومع التطور، ووصول الانترنت وثورة النشر الإليكتروني والميديا الرقمية إلى أطراف أصابع رجل الشارع تحول التدوين

هذا الفعل الحضاري الإنساني» إلى التدوين عبر الانترنت بفضل ثورة المدونات».. ولكن مع فارق واحد فلأول مرة عبر التاريخ وبفضل المدونات والانترنت أصبحت حرفة التدوين هوساً شعبياً ولذلك بالطبع أسباب ..

ومع مرور السنوات وتحول المدونات والمدونين إلى فكرة شعبية عالميا، هل

* إعلامي وباحث من مصر



لازالت فكرة التدوين أو المدونات؟ لم تعد فكرة المدونات هي مجرد كتابة على الانترنت أو تأريخ شخصي أو كتابة يومية أشبه بالمذكرات اليومية لكنها دخلت مرحلة أكثر تطورا كما أطلق عليها خبراء الإعلام والصحافة فسماها البعض صحافة الشارع .. أو صحافة المواطن وأطلق عليها البعض الآخر إنها إحدى وسائل الإعلام الجديد الذي سيغير من شكل الإعلام التقليدي الذي اعتدنا عليه ووصفها آخرون بأنها الإعلام البديل ؟!

والسؤال الآن هل المدونات الآن هي مجرد عبث كما يصفها البعض أم إنها إعلام جديد وصحافة شعبية أم إنها إعلام بديل من خلال كونها صحافة شخصية فردية أو صحافة مواطن ؟!

سأستعير عبارة المدون وأستاذ الإعلام التونسي جمال الزرن صاحب مدونة http://jamelzran.jeeran.com في أن المدونات هي «انترنت داخل الانترنت» .. لأضيف أن ظاهرة المدونات أيا كان توصيفها هي إحدى الثورات الإنسانية والحقوق التعبيرية الأهم في القرن الحادي والعشرين .

وقد ساعدها في ذلك صعود الانترنت إلى ما يسمى تطبيقات web ٢ أو تحول الانترنت إلى ثورة اجتماعية بدلا من اعتبار البعض له أنه ثورة تقنية فقط.. حيث أصبحت هذه الثورة الاجتماعية الشبكية تضم (المدونات ، فيديو الانترنت ، موسوعات الويكيبيديا ، والفيس بووك ، وموقع الحياة الثانية ، وموقع الصور الأشهر فليكرز وما يستجد من أفكار اتصالية اجتماعية أخرى ..)

ومن هنا جاء اختيار مجلة التايمز الأمريكية لنجم العام في ٢٠٠٦ ليكون « أنت « وقصدت به ثورة المدونات واليوتيوب أو فيديو الانترنت وذلك بعد أن تنبه الكثيرون لأهمية المدونات وصيتها الواسع ودورها الإعلامي والخطابي الجديد، ومنهم الآن جوبيه الذي صار أشهر بلوجر في فرنسا ،وكذلك نائب الرئيس الإيراني السابق محمد علي أبطحي أشهر مدون في إيران قبل أن يدخل الرئيس أحمدي نجاد عالم التدوين .

كما أن الناس في الوطن العربي أخذوا يسالون عن ما هية المدونات بعد حديث الكاتب الصحفي الكبير محمد حسنين هيكل لقناة الجزيرة عن اهتمامه ومتابعته لمدونة «بهية « إضافة للمقالات المكثفة والمسلسلة للكاتب الصحفي الكبير جهاد الخازن بجريدة الحياة اللندنية.. كما كان للحرب الأمريكية على العراق الدور الأهم في جعل ثورة المدونات تتحول إلى ثورة شعبية وشائعة في الوطن العربي بدلا من كونها ثورة يتابعها القلة.

ماهي .. وماهية المدونات؟!

في اللغة الفرنسية توجد عديد من الاستعمالات على المدونات إذ

يطلق على المدونة Carnet Web أي مفكرة الويب أو Journal Web أي صحيفة الويب، كما يطلق عليها أيضا مصطلح Blogger. وتتألف كلمة البلوغرز (Bloggers) الإنجليزية الأصل من جزأين، الأول يمثّل الحرف B وهو اختصار لكلمة «بيوغرافي Biography» التي تعني سيرة، أما الثاني فهو مصطلح «لوغ» Log وتفيد دلالته سجلا أو جدولا أو مفكرة تدون فيها الأشياء بأسلوب متسلسل، وفي صيغة الجمع بالإنكليزية، تصبح (Bloggers) «بلوغرز» أي المدونين، ويوجد من يعتبرها مدونة كونية Blogsphere أي تجمع بين الذاتية والكونية. تشكل الـ (Blogs) أو (سجلات الإنترنت) مزيجا من المعلومات الموثقة والآراء الشخصية المدعمة بروابط لمواقع أو مقالات أخرى على الإنترنت ينصح بها كاتب السجل أو (المدونة). ويُعتقد بأن أول مدونة من هذا النوع ظهرت تحت اسم (Manila) عام ١٩٩٤ بفضل مطور البرمجيات الشهير (دايف وينر – Dave Winer) في حين يرى آخرون أن المدونة الأولى كانت هي موقع الشبكة النسيجية الأول التي طورها مُبتكر الـ WWW السير (تم برنارز لي – Tim Berners-Lee) إبان عمله في مختبرات (CERN) الأوروبية.

ولكن في قراءة تاريخية مختصرة لنشأة المدونات يمكن القول أنها ظاهرة انطلقت في منتصف تسعينات القرن الماضي في أميركا، وصاحب الفضل في هذا هو «درادج ريبورت » صاحب موقع «درادج ريبورت» Drudge Report الذي يعتبر الأب الروحي للمدونات وهو من كان وراء نشر فضيحة مونيكا لفنسكي السكرتيرة الخاصة للرئيس الأمريكي السابق بيل كلنتون .

ويعتقد بعض الأخصائيين إلى أن التدوين انطلق مع تأسيس Justin Hall سنة ١٩٩٤ لأول موقع يمكن تصنيفه كمدونة، وإن كانت التسمية WebLog لم تظهر إلا سنة ١٩٩٧ مع درادج ريبورت. عرفت هذه الفترة ظهور خدمات تدوين مثل Xanga سنة ١٩٩٧، وOpen Diary سنة ١٩٩٨ ثم LiveJournal و Blogger سنة ١٩٩٩ الذي اشترته شركة جوجل.

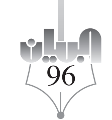
الميلاد الإعلامى للمدونات

يمكن اعتبار سنة ٢٠٠١ بداية المرحلة الثانية أو الميلاد الحقيقي للمدونات، خاصة بعد أحداث ١١ سبتمبر، ففي هذه المرحلة دخل الصحفيون إلى معترك التدوين وبدأت المدونات تكتسب شيئا فشيئا قدرتها على التأثير، ففي سنة ٢٠٠٢ استقال السيناتور Trent Lott بعد هجوم شنه عليه المدونون إثر تصريحات أطلقها صنفت على أنها عنصرية، ثم تبع ذلك الكثير من الأحداث المشابهة، كما ظهر ما عرف بمدونات الحرب أثناء الغزو الأمريكي للعراق سنة ٢٠٠٣. أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة النضج ومؤشراتها بدأت في النصف الثاني

من العام ٢٠٠٤، حين تحول التدوين إلى ظاهرة عالمية عرفت انفجارًا كبيرًا ابتداءً من سنة ٢٠٠٥ هكذا بدأت تظهر مجموعة جديدة مميزة على شبكة الإنترنت تختلف عن بقية المواقع الكلاسيكية ومواقع الدردشة والبوابات والمواقع الشخصية، بها وصلات مشتركة واستطاعت أن تفرض نفسها لتتكاثر بسرعة ملفتة ليصل عددها في نوفمبر من سنة ٢٠٠٠ إلى ١,٢ مليون مدونة حسب إحصائيات الموقع الخاص بالمدونات Technorati وقد استنتج هذا المحرك أن نسبة نمو هذه المواقع تفوق بكثير بقية أصناف مواقع الإنترنت، وتشير إحصائيات ٢٠٠٦ إلى وجود أكثر من ٥٠ مليون مدونة في العالم.

ثورة الإعلام الجديد

بخلاف هوس وشهوة وأهمية الانتشار عبر مواقع الانترنت وجاذبية المذكرات الإنترنتية (المدونات) فإن هناك أسباباً عديدة ساهمت في نشر ظاهرة التدوين وتضاعف عدد المدونات للدرجة التي أصبح عليها الآن كما تقول الإحصائيات هنالك مدونة تنشأ كل ٦ ثوانٍ على مستوى العالم ،!! وقد بدا خيط هذا الانتشار بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ولكن بصورة عالمية وليست عربية ،ومع دخول الإعلام مرحلة العولمة ، فمع حلول عام ٢٠٠٢ فإن ما سمى بظاهرة « مدونات الحرب « سواء المؤيدة للحرب في العراق والتي كان من أشهرها المدونة الأمريكية (InstaPundit) أو المناهضة للحرب أمثال مدونة حاكم ولاية (فيرمونت) ، هوارد ديف والمرشح الديموقراطي الرئاسي السابق.فإن ذلك هو ما أكسب هذه المدونات اهتمام وسائل الإعلام للدرجة التي جعلت مجلة Foreign Policy الرصينة تكتب على صفحاتها مانشيت رئيسي يقول :» إذا كانت حرب الخليج الثانية قد عرّفت العالم على تأثير (السي إن إن) فإن حرب لخليج الثالثة كانت بمنزلة الاحتفال بدور (المُدونات) أو (السجلات الإلكترونية). وللدرجة التي جعلت قناة CNN تأمر مراسلها (كيفن سايتس) بأن يوقف نشر مفكرته الإلكترونية لتعارض بعض محتوياتها مع التوجه الإعلامي للشبكة أثناء حرب الخليج الثالثة . كما كان رجوع مؤسسات معتبرة كمعهد (آدام سميث) للسياسات الاقتصادية لهذه الوسيلة دور في تأصيلها. لذلك فإن النقلة الكبرى في تاريخ وجغرافية المدونات عالميا وعربيا انطلقت في مارس ٢٠٠٣(وأثناء الحرب الأمريكية على العراق) حين تم اعتماد بعض المدونيين العراقيين «شهود العيان» تحت القصف لعدم وجود وكالات أنباء أجنبية داخل بغداد ثم بعد اقتحام بغداد تم الاعتماد على مدونات جنود ومراسلين أميركيين مثلت خبراتهم اليومية مادة إخبارية ثرية بالأرقام والوقائع عن مواقع القتال وضحاياه وكان أشهرهم مدونة «المجند الأمريكي



ديكنسون « والتي أزعجت الإدارة الأمريكية لكنها فيما بعد اعتمدت حقوق الجنود الأمريكيين في كتابة مدوناتهم أو مذكراتهم اليومية حتى يطمئنوا أهاليهم عليهم ومن ثم تم تعميم توفير مدونات للدبلوماسيين الأمريكيين حول العالم .. باختصار يمكن القول أن أهم مدون في تاريخ المدونات أو المدون الذي لفت الأنظار العالمية والعربية له هو المدون العراقي صاحب الاسم المستعار (سلام باكس) وتحت تيمة ثابتة « أين رائد « (حيث نشرت المدونة على الانترنت باللغة الانجليزية) وقد بدأ (سلام) – وهو اسمه الأول بالفعل في حين تعني Pax «سلام» باللاتينية- بالكتابة في سجله الانترنتي قبل أن تندلع الحرب بأشهر. وقد كان الغرض منه هو التواصل مع صديقه الأردني (رائد) وتبادل الأخبار الشخصية غير ذات الشأن. وقبل فترة أشهر من الاحتلال الأميركي للعراق قرر سلام أن يكتب عن الوضع في العراق وتوقعاته للحرب الأميركية المقبلة مما قفز بعدد زوار مدونته من العشرين شخصا إلى ألفي شخص يوميا. وعلى الرغم من أن أول موضوع كتبه في المدونة في هذا الصدد لم يتعد الصفحة، فإن عطش هؤلاء الذين لا يعيشون في العراق لمعرفة ما يدور في البلد حول مدونة سلام باكس لقضية إعلامية هذا الإقبال على مدونة باكس جعل سلام يطلب من المدونات الأخرى ألا تشير لمدونته خاصة بعد أن ذكرته وكالة رويترز في إحدى تقاريرها، فقد كان متوجسا مما سيحصل له ولعائلته إذا ما اكتشف النظام كتاباته فما كان بيديه إلا أن ينتظر ليرى إن كان النظام سيحجب شبكة المدونات بحيث ينتبه سلام لذلك ويحذف كتاباته، ثم يبحث عن ملجأ بعيد عن أعين السلطة. وحين أقيم الحظر على الموقع، قام سلام بحذف مدونته وانتظر ليجد الحظر مرفوعا بعد أيام ملاحظا بشكل طريف أن حذفه لمدونته لا يعني حذف الأرشيف. حتى الآن لا يعرف سلام لماذا لم تنتبه الرقابة البعثية لمدونته، لكن السبب الواضح أن السلطة في تلك الفترة كانت مهمومة بالحرب المقبلة أكثر من كتابات شباب عراقي على الانترنت ومع بدء الحرب على العراق، انطلق سلام في تدوينه لأحداث الحرب العراقية كلما استطاع، بداية من السيطرة على "أم قصر" ووصولا إلى سقوط تمثال صدام حسين ومع تضارب تقارير مراسلي محطات الأخبار العالمية التي شابها تمرير أرقام مفبركة لصالح أطراف معينة في النزاع ازداد عدد متصفحي الإنترنت الذين اعتمدوا بشكل شبه كلي على مُدونة (سلام) كمصدر أصيل للأخبار ليصل إلى بضعة ملايين وليشكل ضغطا على موقع استضافة المدونة كاد أن يعطله. وما لبثت شهرة تلك المدونة أن حلّقت بعد تراجع بعض وكالات الأنباء العالمية عن تصاريحها لتؤكد أخبارا سبق وأن كتبها (سلام) في

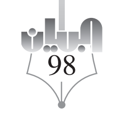


مدونته. ثم اكتمل الاعتراف شبه الرسمي بدور المدونة عبر اعتماد محطات ومطبوعات عريقة مثل (البي بي سي) و (النيويورك تايمز) و (الغارديان) عليها كمصدر للحقائق والأرقام. وقد أصيب مجتمع الإنترنت بالهلع حين اختفى (سلام) عن الظهور لثلاثة أيام متتالية خلال شهر (مارس) عام ٢٠٠٣ قبل أن يعود ويكشف أن غيابه كان بفعل عطل كهربائي أصاب بغداد. وخلال فترات الانقطاع اللاحقة كان (سلام) يدون يومياته على الورق قبل أن ينشرها على موقعه للجمهور المتلهف كلما سنحت الفرصة. وبعد سقوط النظام السابق أصبح باكس قادرا على الرد على كل طلبات الحوار التي تصله من قبل الجرائد الأجنبية ونشر صورته، فحصلت الغارديان على نصيب الأسد من هذه الحوارات وعمل اتفاق مع باكس لنشر كتاباته في عمود صحفي أسبوعي. من ثم عينت الغارديان سلام مراسلا لها في العراق مما جعله يقوم بإخراج عمل فيلمه الأول بعنوان "مدون بغداد" والذي شارك في مهرجان روتردام السينمائي وقابلته الصحف الأوروبية بتشجيع كبير، رأى البعض أنه مبالغ فيه من حيث جودة وفنية هذا الفيلم بدلا من التعاطف مع تجربة هذا المدون الذي يجيد الإنكليزية بطلاقة مذهلة ويصيغها على الطريقة التي تعجب الجمهور الغربي.

هذا التعاون بين الغارديان وسلام باكس أثمر كتابا عن تجربة سلام باكس في التدوين ترجم إلى عدة لغات وحقق مبيعات أذهلت الكثيرين مما خلق حربا في الساحات السياسية الغربية. ومن أبرز هذه الصراعات الحرب الجمهورية الديموقراطية في الولايات المتحدة حيث هاجم الحزب الجمهوري سلام باكس معتبرا إياه ابنا للسلطة البعثية الدكتاتورية بحكم معارضته للحرب على العراق رغم أنه يؤمن كأي عراقي – على حد تعبير باكس – بأن إسقاط صدام حسين لن يتم سوى بتدخل خارجي، لكن الحزب الديموقراطي كان مدافعا عن باكس ومطالبا بالسماح لباكس بالتعبير عن رأيه لأنه إنسان عراقي وأحق بالتحدث عن بلده. وقد قال سلام في وقتها أنه يحاول أن يطرح رأي الشارع العراقي بقدر الإمكان وأن اتجاهه للتدوين كان يعود لسبب رئيسي ألا وهو غياب الصوت العراقي في زخم الأصوات الأجنبية التي تدعي التحدث بصوت الإنسان العراقي بينما لا أحد يفقه ما هي مشاعر ورؤية الإنسان العراقي لحرب ٢٠٠٣.

عموما تم تثمين موهبته الصحافية بأن وظفته (الغارديان – The Guardian) البريطانية كمراسل و ككاتب لافتتاحياتها مرتين شهرياً منذ العام ٢٠٠٣. كما أرسلته لتغطية الانتخابات الأميركية الأخيرة عام ٢٠٠٤.

ومع ذلك وبحسب المثل الشهير « يموت الزمار وصوابعه بتلعب »



فيبدو أن إدمان التدوين عند سلام لم يتوقف رغم أنه حصل إعلاميا وماديا على ما لم يكن يتوقعه فأنشأ في أغسطس ٢٠٠٤ موقع مدونة أخرى بعنوان (Shut Up Your Fat Whiner). في حين أنتج له فيلما وثائقيا صور فيه عددا من تقاريره الإخبارية وأذاعته قناة BBC ليفوز عام ٢٠٠٥ بجائزة جمعية التلفزة الملكية البريطانية.

المدونات.. هل هي إعلام بديل أم إعلام جديد أم سلطة خامسة؟

هل أضحى للمدونات دور إخباري أو دور في نقل الخبر ... نعم أصبح لها دور إخباري بدليل تجاربها العالمية والعربية الموضحة سابقا ..و هل أصبحت المدونات مصدر للمعلومة الموثوقة .... الإجابة ليست يقينية وتعود إلى مصداقية المدون ذاته أو مدى مصداقية المدونة (تماما كما تسألني هل تثق في خبر إذاعته قناة حزب الله أم تثق فى نفس الخبر الذي أذاعته القناة الإسرائيلية الثانية لكن برؤية مختلفة) أو تعود لأدواته الثبوتية التي يستخدمها من مواد فيديو محملة أو صور واضحة من الحدث وبذلك فإننا يمكن أن نعتبر المدونات الإخبارية مصدرا للمعلومة طالما كانت المعلومة موثقة بالصوت أو بالصورة .. أي إننا نحكم القرائن هنا حتى نقطع الشك باليقين ..ومع ذلك فإن الصحف القومية وبعض الصحف الحكومية تهاجم المدونات والمدونين بتعميم وتتهمهم بالكذب وتستهزىء من اعتبارهم «إعلام بديل» أو «إعلام جديد» أو كونهم «صحافة شعبية» أو «صحافة مواطن «

فالمدونون لهم أسلوب رجل الشارع في رصد الخبر كما أنهم مفتونون بنقل المواضيع مع مواد فيلمية لم تذع من قبل من قلب الحدث بفضل الكاميرات التي يحملونها أينما رحلوا وإن لم يتوفر ذلك، فالصورة الثابتة هي طريقهم للتدوين..وبما أنهم ينقلون المعلومة من الشارع وإلى الشارع فإنهم بالفعل صحافة شعبية وبما أنهم ينقلونها بصفتهم الفردية وعلى مدونتهم الشخصية فلا وصف لهم إلا أنهم صحافة المواطن،ولكن السؤال بعد كل ذلك ..

كيف تتحول المدونات بعد أن أثبتت جدارتها بطرح القضية (قضية الإعلام الجديد) في أن يكون إعلامهم إعلام ملتزم بمعنى إعلام ملتزم بنقل نبض الشارع دون رقابة ودونما المحاذير والضغوطات التي كتمت على الأنفاس لسنوات، وفي ذات الوقت إعلام ملتزم بالأخلاقيات الإعلامية وبالأدب والآداب الإعلامية أو حتى الإنسانية (وهو الاتهام الموجه للمدونين حاليا)

أعتقد أن هذا التنظيم هو المنتظر من قبل المدونين العرب .

ولعل نقيب المدونين العرب(وصف مجازى) صاحب أشهر مدونة في القرن العشرين والحادي والعشرين الكاتب الصحفي « أحمد رجب « بمدونته (نصف كلمة) بجريدة

الأخبـار هـو خيـر مثـال للمدون الملتزم والإعلامي الحر حتى وإن كتب خانته نصف كلمة في جريدة الأخبـار اليوميـة قبل أن تخترع المدونات بعشرات السنوات.. لكن فكرة (خانة نصف كلمة) وشكلها هي فكرة تتشابه تماما مع المدونات الموجودة على الانترنت ،فهل تستفيد المدونات العربية من تجربة الكاتب الصحفي (المدون) أحمد رجب!!

أما الذين يستعجبون أن المدونين هم أدوات الإعلام (الجديد) و(البديل) وأنهم (الصحافة الشعبية) فهذا ليس العجيب أو الغريب.. لكن العجيب الذي سنراه قريبا أن سلطة المدونات ستتسع ربما للدرجة التي ستجعلها

(سلطة خامسة)!!

بمعنى أنها ستصبح لأول مرة في التاريخ الإعلامي السلطة الشعبية على السلطة الرابعة « الصحافة » وعلى باقي السلطات وهـذا ما يستشرفه المتخصصون وهي فكرة تعود لكاتب المستقبليات والخيال العلمي «اشرف الفقيه»..

الهوامش والمراجع :

(١) راجـع مدونـة رشيـد جنكاري /http://www.jankari.org

(٢) أنـظـر مـدونـة محـمـد سعيد إحجيوج http://www.mshjiouij. /com .

(٣) رامـي شـريم : الإعـلام الإلكتروني العربي : مقاربة نقدية، المجلة التونسية لعلوم الاتصال، معهد الصحافة وعلوم الإخبار، تونس٢٠٠١، العدد ٣٧/٣٨.

(٤) شريف درويش اللبان: الصحافة الإلكترونية : دراسات في التفاعلية وتصميم المواقع، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٥.

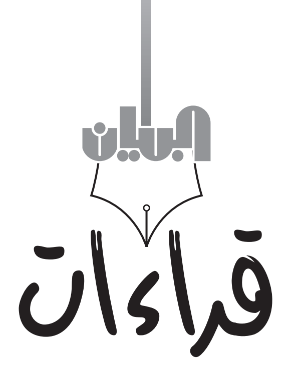
(٥) هيثم صباح صاحب مدونة : /http://sabbah.biz/mt

(٦) فـاز موقع منال وعلاء الذي بجائزة الإذاعة الألمانية لأفضل موقع تدوين عربي في مجال حقوق الإنسـان. http://www.manalaa. net.

(٧) مدونة وائل عباس : الوعي المصـري : http://misrdigital. /blogspirit.com

(٨) جمال الزرن : تساؤلات عن الإعلام الجديد والإنترنت : العرب وثورة المعلومات (جماعي)، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٥.





عــودة الـلـغـة إلــى ذاتــهـا الجـريـحـة "البازلت"

لسليم بـركـات............ محمد المطرود

"إيقاع الموج والزبد" للكاتبة آمال الشاذلي............ عذاب الركابي

عودة اللغة إلى ذاتها الجريحة
«ترجمة البازلت» لسليم بركات أنموذجاً

بقلم : محمد المطرود *

لايحظى الشاعر والروائي السوري الكردي الأكثر إشكالية سليم بركات بشهرة تتناسب وحجم اختلافه وخلافه المضطرد مع كتابة ساكنة أو مطمئنة من حيث الفكرة والغائية ،والمناخات التي فيها تتم عملية صهر المادة الخام وتحويلها في مرجل فضفاض، منفتح على الكثير من الشغل والتساؤل والحيطة والقلق،إضافة إلى استنفار فعالية اللغة إلى حالة التأهب القصوى،والخطورة،كثيمة اشتغالٍ مبيتة في التعريف به ،تعريفا أوليا،هذا التعريف الذي يبدو مبتورا للوهلة الأولى بل فيه الكثير من العسف النقدي،النقدي في شكله الذائقي والذي يكسل ويرتخي ويطمئن من حيث أنه قادر على دخول أبلج الملكات التي ترومها كتابة سليم بركات،هذا التأخر عن الشكل بكليته جاء من عجز واضح في مكاشفة النص البركاتي الشعري والروائي على حد سواءٍ فاللغة التي تكتب في المادة هي نفسها لاتتغير عمقاً وانشداداً عمودياً في تصعيد دائم وتثوير لها،إذا هنا التعريف مستلب،واضح،لاإشكال فيه ولا يتساوق مع الفعل المقروء،وإذا قلنا بالجانب النقدي،فأن هناك ماسينسحب ظلماً على فعالية القراءة الأهم إلى جانب الطرفين شديدي الحساسية القارئ والمقروء بحسب إيسر(١).

أحد طرفي المعادلة إلى جانب الحساسية الشديدة هو شديد القلق،متوجس،خاصة ذلك المنضوي في خانة الوسط،أقصد القارئ،ذلك الذي أخذه العسف في وسم منجز سليم بركات باللغوي ،البحري ،ال عميق،بالاشتقاقات،بالبحث،بالغور في معجم لاتلتفت إليه اللغة بوصفها التواصلي،وإنما بالعمل عليه نحتاً وغرائبية مايصيب القارئ بعطالة مؤقتة، تعمل العطالة بدورها في توصيف الحالة بكليتها،ومن ثم رسم حدود وخطوط بيانية تلتقي في هذه النقطة الشائكة ككائن يقع عليه الفعل وشائقة

---

* ناقد من سوريا مقيم في ألمانيا .

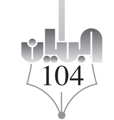


في صانع الفعل ومروجه،للوصول إلى فكرة انطباعية أن مادة سليم بركات استعلائية مفردة وصياغة ،وحيزاً بيئوياً ينأى بها إلى تخوم المغلق،ليس كنص تتحقق فيه فعالية القراءة التي تؤول،وتفرج عن سراح الكثير من المأسور والمكنّه والمخفي والمغيَّب ،لكن المغلق هنا خص ذاك التوجه التراكمي والمخبوء المعرفي والتجربة في شقيه الحياة ،والتجريب من معرفة مثالية بالاختلاف والمغايرة، ومن ثم الرفعة هذه وليس التعالي الذي فيه جانب يطول أخلاقيات يحرص القارئ على وجودها في منتج مبدع لم تستطع نظرية موت المؤلف أن تطوله،معتبرين أن لغة الرجل هي تجاوز لسيادة الجماعة،المعنى الجمعى للفهم أو كما يسميه محمد العباس جوهر الجماعات (٢)، ومطاردة النسق الراكد،وكأن في نسفه ماهو مخترق ومتعدي على الحالة الصحيحة،صرخة تشابه صرخة ريتسوس «الشعر بوجه لاعدالة العالم»

أن سليم بركات يدرك تماما أن لغته عصية وهو بهذا لايبحث عن قارئ كسول لايشتغل معه في وجعه النصي وفي لغته الأهم حاملة سؤاله الوجودي من فقده للمكان إلى شعوره،شعور الضيف على المكان واللغة معاً،خالقا/مبتكراً هنا مايمكن أن يتشاكل مع مفهوم الأقلية وبحثها عن تمايزاتها احتواء في مفهوم الأكثرية،سواء محاكاة أو تجاوزا على أن نأخذ بالمطلق أن شغل سليم بركات بكله جاء من زاوية أخرى أكثر حدة، وأكثر فراقا لسائد الأكثرية ثقافيا وقوميا،وبالتالي خروجا سافرا على المحاكاة أو محاباة المضيف اللغوي وإنما دخولا عليه وانتصارا من حيث أن اللغة حاضنة ومقوم إنساني وتمايزي،لفئة دون غيرها مع غائيتها الأممية في أنها حاملة للدرس الأخلاقي ومشاع تعليم وتواصل،وكم من الدعوات التي على مثاليتها تؤكد ماذهبنا إليه،يقال كل لغة رجل آخر في داخل الرجل نفسه،ويقال إذا عرفت لغة قوم أمنت شرهم،في دلالة أخرى على الحمل الثقافي للغة وبعدها الميتافيزيقي ،أيضاً يمكن تلمس الاجتماعي في اللسان /الكلام والمواشجة بين اللسان بعضويته، وثقالته العلائقية إنتاجا لما يمكن تسميته الكلام وإقامة نظام القيم كما يتضح في شغل صوصير،أو في الرغبة/الدافع وقد وعى ذاته كما يأتي سبينوزا،سليم بركات يبني وفق نظام قيمي صارم، هو لايصف الجمع بمعناه الستاتيكي،وإنما يصف بالمعنى (الخيال الجمعي) مايؤكد الوظيفة الترميزية التفخيخية فالرغبة قامت بالدلالات واصفة الخيال المفارق في اللغة ولكن المسطح في حالته الجمعية اعتماداً على مارشح منه من وظائفه وحالات تواجده في أبهى ماتوجده الدوال،وبالتالي الوظيفة الاجتماعية تتكاتف مع قراءة مؤولة،استشرافية،وإن تكن موغلة في بعد يوهم أنه

فرداني،وعلائقي من كونه المشغول بلغة صنعاتية(٣)، مدروسة،يحظر فيها وعي سليم بركات في كافة مراحل إنتاجها،ماانسحب على قارئ عادي أن نصه بالتالي نص معول على ماتهبه اللغة/الفن،هنا اللغة في عمليه المعجم ٢٠٠٥ (٤) وترجمة البازلت ٢٠٠٩(٥) المحصورين في فترة زمنية متقاربة، ويملكان من التشابه حدثيا مايؤهل نصين يولدان في الفترة نفسها بالتشابه أو بالعلاقة الوثقى بينهما،وإذا كانت الحروب والانكسارات سمة معومة فأن اللغة لابد وتكون قاسية وجافة،إذ في المعجم تحضر تلك الحروب بوصف اللغة توأمها في الوصف ومن حيث وقوع فعل الكارثة المحرك لها أو استنفارها لتكون بديلا موضوعياً عن النفس المعنية بأسلحة غير معدنية وجارحة بما يكفي،بينما في ترجمة البازلت تأتي اللغة في هدوء أقل ومداورة واضحة للمكان الذي شهد الانفجارات وعانى الويلات ليس من حربٍ تقع في حيزه،وإنما باعتباره مكاناً يحتفي بالأشخاص الذين يوما يتشاكلون مع تلك الأحداث تفاعلاً واستلاباً،لهذا نقرأ الذات أو لنقل الذوات ليس في صراعها وتصادمها وإنما في تكاملها لتجميل صورة تتشوه بفعل تعدي التاريخ،والناس الذين يصنعونه كما يريدون لا كما هو أو كما يجب،هنا ينشأ المسمى: ذات جريحة،كتشظ قومي،وإنساني،ويصير المكانُ باسماء يدونها سليم بركات جزء من تنبهه لذاته الساردة والمسرودة من ثم في شكل كتابة تتصدرها اللغة الذات،واللغة المظفرة،لغة المضيف في التخفيف من حدة القول لغة (المضيِّع) والخريطة المتاهبة من عدة جهات، تقضي على آمال الضيف، وتجرحه أكثر، لتأتي الإحالات مكنهة، وغامضة، ومتحايلة، على أن الخوف الخالق للغامض يفتحه تأويلاً يقبل الكثير من التشتت، على عكس مايرتئيه التأويل من ضبط وقوننة تعطيانه شكل النسق الذي وفقه تتم الإحالة ورصد التشفير باعتباره التوأم للتأويل(٦)، عندما يعطي سليم بركات أذنه ليسمع فورات تلك الأمكنة من النهر إلى الجبل، إلى المدن والقرى يعود إليها في شكل استعادي لينهض بذاته الجريحة، المتأزمة، على ألا أقصد بالتأزم العطالة وإنما عنيت الحركة الناهضة بفعل اللغة، وانتشالها من سكونيتها، لتكون المكان والزمان الحاضران كدليل على سيادتها وغلبتها،وتصبح هذه الذات بحضورها الأول، الذيل لجملةٍ ترجمة البازلت بتكرارها بصرياً ومعنى خافتاً « بالمتاهة ذاتها» كأن من كلامي تستقيم المعادلة كالتالي متاهة = ذات أو العكس،بحيث أبين أن المتاهة عائدة على الذات التي صارت الدوامة والعبث والتشظي.

قارئ سليم بركات حتى في توجهه الإصاتي، مبهورا بموسيقاه خاصة في عتباته النصية،المستفزة والمتوافرة بالقدر الأكبر من الصوت



في علامته الصفر والصوت في علامته العليا كنسق علاقات يظهر في غيابات العنونة، وتحميلها المتن الدلالات والدوال، لنقرأ مثلاً كهوف هايدراهوداهوس، عبور البشروش، طيش الياقوت، الكراكي، أنقاض الأزل الثاني، الأقراباذين (مقالات في علوم النظر)، ثادريميس،شعب الثالثة فجراً من الخميس الثالث) بعضها نأى بنفسه عن تفسير أولي يقود عمى القارئ إلى متن لن يتبين في عتمة ماجاء به العنوان، وبعضها نجده في العلاقات التي أيضا بدورها لاتفتح وتقود إلى مستقر ومعنى، شعب الثالثة فجراً من الخميس الثالث، ثمة كونية دامغة بين الكتلتين، الثقلين المعنى شعب الثالثة والخميس الثالث، وكأن خيطاً متعوياً تراءى ليسحب معوضاً ماأنطوى عليه العنوان من تثقيل، سيكون كفيلاً باستحضار قوة ابستمولوجية نافذة تفكك، وكأن حال المتلقي رومه الرياضي والمنطق الجبري، من حيث الفعالية التي اقتضت التأويل كشرط أساس في تفتيح الغامق وتظهيره في مختبر معرفي وثقافي في حين عناوين أخرى عرت نفسها وإن كانت مخاتلة إلا أنها في إحالاتها جاءت بامتدادات أفقية سأذكر معسكرات الأبد، فقهاء الظلام، الريش، موتى مبتدئون، لوعة الأليف اللاموصوف في صوت سارماك، في أغلبها العناوين تأتي الجملة طويلة، باعتبارها قول آخر موازي للمتن تماما،فاللعبة تبدأ من هنا،وهذا مايأتي بقراءات عدة وكما تأتي الرواية بتعدد رواتها مخالفة الساكن والعطالة المتمثلة براو واحد،صوت واحد، فأننا نجد قارئا مستكشفاً، وقارئا فضوليا،وقارئاً ناقداً، وقارئاً مستمتعا، وكلهم يجتمعون تحت خيمة المخالفة والمغايرة، وحسبها المخالفة أن تصنع قارءها، وتحقق له المتعة والتي يعول عليها إليوت في المنتج الإبداعي وبقوة. وبركات المدرك لشكل كتابته/الظاهرة يمتع آخره بطريقتين الأولى:الفضاء الرحب/الأمكنة المتصارعة، وكذا الأزمنة، خالقة وقعا أكيداً على الذائقة، مشكلة الحدث التبئيري والحكاية، ربما يصح القول: تحايل لايجيده سوى سليم بركات، الطريقة الثانية الإخلاص اللامتناهي للغة، لغة متخفية، معجمية، لكنها تتفكك وتتحلل كحيوانات رمية معطية التربة ماتريد، ومايزيد من خصوبتها، هكذا هي حال اللغة هنا، تزيد من خصوبة وفحولة القارئ في التعدي على مفردة خام ومائتة إلى وقت قريب، الوقت الذي سبق صناعة سليم بركات ومكاشفته لها، الحار دائما، الأحمر دائما، والترويج للمغيب والمسكوت عنه من هذا الغامق دائما، ثمة سلالات تتصارع، وكونية، ومطلق، الأشخاص الذين يتحدث عنهم سليم بركات يتسمون باسماء مثل أسمائنا لكنهم هلاميون رجراجيون، ملبسون بالمحايث والغامض إلى منتهى الغموض،على أن بركات لايأتي بغموضه من مثاقفة مع مطالب غربية قطعت



علاقتها مع الواضح والبدهي وصار النص العربي يلهث لأن يكون غامضا استجابة لتلك الفورة في النص الغربي، وجرأته في مشاكسة القارئ، أو ربما التماشي معه في فورته التقنية وبالتالي صارالنص الساكن والمستكين للمسلمات، نصاً جافاً ويجب زبله، هنا خارج المتثاقف، ومع الصرخة الكتيمة في الداخل، الصرخة المغيبة بفعل قمعي ربما من رقابة داخلية تتمثل في البشر الذين نحرص على رأيهم ونواميسهم ومعتقداتهم، وفي كثير من الأحيان كذبهم حين يعجزون من تجاوز ذواتهم الميتة والراضية والمستسلمة لقول يتكرر على أنه الأسلم والأنفع، من حيث أنه مخبور ومعروف ولاتبعات في تتبعه والانجذاب إليه،

في نموذجنا (ترجمة البازلت) يبدأ سليم بركات ترجمته، لما يراه عصي على القراءة، مايعني أن الكثير من أعمال سليم بركات إن لم نقل كلها إذا استثنينا كتابيه سيرة الطفولة وسيرة الصبا، هي بحاجة إلى الترجمة من العربية إلى العربية، وهنا في نموذجنا تأتي الصفحتان الحبريتان الأولى والثانية تحت العنوان ترجمة البازلت في حين يأتي العنوان الثاني المنسحب على الكتاب كله (لاممتنين للعبث) وكأن مفردة ترجمة لم تأتي مجازية بل حقيقية فيها مايوضح وليس مايترجم المتن المنطوي تحت لاممتنين للعبث، تأتي الجملة» هكذا أخيراً، ذاتها : المتاهة باعتدال في الموت» انشغال بالذات والمتاهة للخسران والنكران، الدوامة المستقرة في الموت والمعتدلة،أو الذات المتبوعة بالنقطتين ومن ثم الجملة الصادمة والمتنافرة تركيباً وربطاً، وكأن الذات هنا صاحبة القول وليست التي وقع عليها الفعل ككيان جواني مستلب،الموت جاء كثيمة، والذات تعيش قلقها من الصدوع المتوزعة في الصفحتين، هي الأداة الحامل للغيابات الممعنة في النص، الجامحة، الحرون، المشّفر، أمام قارئ عادي هو يخافه ربما فهذه لغته،بيئة الروي والقص والتشعير لديه، وقارئ عادي يعني قتله في التأويل إذ أخذنا بأن تأويلاً لاتستند فعالية منتجه إلى زخم معرفي ولغوي ومعرفة بتلك البيئة التي رأت وسمعت وحكت ،» من الغيب إلى الغيب» و» لقد كسرت المطارق في أيدي المذهولين ــــ أمثالهم مذ ضيعوا اليابسة في عبورهم» وهكذا أخيراً هذه المدائح، التي تطحن البقاء في أجران الفردوس كحب القرظ» تحتمل قراءة المفتتح باقتصادها اللغوي الذي توشّت به، عبوراً إلى التسمية المناوئة لفهم أولي، وكأن الترجمة ذهبت إلى غير موضعها ووظيفتها الدلالية والدالة على معابر تعبّر التاريخ الشفوي كله، والإرث بعمقه إلى لغة متصالحة إلى حد ما مع المعيّش والعرضي،وبالتالي فالعميق الكوني والمتخيل الصرف متعالقاً مع الواقعي والوقائعي كأحداث متفرقة ربما لاتحضر إلا في نص سليم بركات هنا ترجمة البازلت



الذي هو نص العودة بامتياز إلى أمكنة ربما حضرت في نصوص روائية،تتطلب وجودا للمكان سواء كان متخيلا أو تلك الأماكن التي شكلت ذهن بركات وهي مرجعيته القومية، تمايزه، ونقطة استلابه المكان الكردي لغة وغربة، وحكايات تصل حدود الأسطورة، وعندما يوغل سليم بركات في اللحاق بتلك الأمكنة هو يؤسطرها بطريقته، قد لايكون هذا الكلام نقديا بأمانته إلا أن قارئ ترجمة البازلت لابد ويتعب في الخفاء الذي يمارس ضده ضمن لعبة دوامة،هي ذاتها المتاهة،في تشظي الأهل وتمييعهم لابيان في العنونة، العتبة النصية كغلاف أول، لاضوء يسلط أمام القراءة لتفتيح الغامق،أما على الغلاف الأخيرعلى الأزرق الفاتح «طووا معاطفهم بأناة / وضعوها جانبا على المقاعد الأزلية/وضعوا قبعاتهم جانبا./ وضعوا الرياح،والسهول، والجهات جانبا. / وضعوا الكون جانبا على البساط الخيش، الذي تلقفوا عليه زيتونهم/في حصاد الألق اللاذع كخريف/وضعوا الأقدار جانبا،كي يشدوا بأيد حرة على الأيدي الممتدة / إليهم في صدوع المعقول/ وضعوا أنفسهم ملبدة كخيال الجوز، جانبا،/ وأفاقوا مقتولين « جاء المقطع مقبوسا من الصفحة ٤٥ ومعلوم أن المقبوس على الغلاف الأخير يكون في انتقائيته شيئان إما للدلالة على جوهر الشغل في العمل بكليته، أو من رضا عميق من المبدع نفسه،على أن قراءته من كونه كتب بالطريقة العمودية ولم يكتب كسائر ماجاء في الكتاب من حيث عدم التنبه للدفقة الشعورية في تصعيداتها أو وقوفها حيث تتوزع الكلمات المعنى وفق سطور تتفاوت عددا في الكلمات،تتكرر المفردات ذاتها الثقيلة المحملة كموسيقا ورؤى (الأزلية-الكون-حصاد الألق-الأقدار) ثمة حسي نافذ في «طووا معاطفهم بأناة» ثم تعتيم بليغ في إكمال المشهد للوصول إلى مجرد أو مزاوجة قسرية بين الغامق والفاتح بقوله: وضعوها جانبا على المقاعد الأزلية،هم رجال لهم المعاطف- مثلنا-، في الاستمرار مايشي بغرائبية هذا الكائن الذي طوى معطفه، هذا الكائن كأن له حيوات كثيرة يروضها على الكثير من الأفعال حتى تستقر أو تكون قريبة من فعل الحياة لاسيما وأن الإمعان في النأي بالمعنى أو تضليله خلق قطيعة أو لنقل حذرا جعل هذا النص لائذا إلى وقت قريب،ومعول عليه من أناس رأوا في أنفسهم القدرة على فك اشتباكات هذا الفن/الفني/المكنّه، في مقطع آخر يرجع المنتج إلى مخاتلة أخرى بأن يوهمنا بأنه مكشوف للقنص ولاداعي لنصب الكمائن لجملته المستفزة والحذرة دوما» سأرجع من هنا؛ من ظل نسيه أبي على ماء «الخابور» يترقرق ملتصقا بظلال آبائه الملتصقة بأغصان الغرَب.لست موعودا بثيران «داكوتا»لأحمالي، أو بثيران «التيبت» ؛ تبغ في سلالي .مناظرات. قصفُ نحاسٌ على



مشارف الذهب.» تأتي النقطة كما هو واضح للنظر بعد مفردة واحدة أحيانا مايعني أن المعنى اكتمل،هذا ماتقوله علامة الترقيم على الأقل،إلا أن هذا المقبوس يعززفكرة عودة سليم بركات في نصه هذا إلى تلك المواضيع التي تطرق إليها في كتب سابقة من احتفاء بالمكان إلى ماينتزعه الأكراد سكان الجبال من لقمة مغموسة بالدم بفعل التهريب والتعرض للمخاطر في اجتياز الحدود، خاصة الحدود السورية التركية، والتي ارتبطت إلى فترة قريبة بالكثير من الرصاص والقتلى، سليم بركات في تدويره لايكتفي بتوليد اللغة وصنع فكرته الغائبة تماما فيها، ولاتظهر إلا كبقايا فكرة ومناخات،وتخيلات وتهويمات، ففي البداية تحديداً من الترجمة المحشودة بالغائم وأيضا الذي يمكن اعتباره ذاهباً من المتبدي في الصفحة الأخيرة أن الرجل فعل فعله ليلفه بدلالة نواتية فالموضح في البداية تعريفا للشغب اللغوي وكثافته يظهر في الصفحة الأخير بمستوى متداول واضح،يجمل الفكرة ويسطحها في انزياحها التام للإنسان، إنسان مقهور ومخذول تخونه الجغرافيا كما يخونه التاريخ، هنا أيضاً شغب للعلامات انطلاقاً من حدوث الجوهر بتلقائية كما يتوضح عند جيل دولوز» وإذا كان الجوهريعني دائما جوهر الفن فإن تحيينه sonactuualisation لايتم ولايتحقق إلا عن طريق العلامات التي تجردت من المحسوسات التي تلحق بها فحسب، حتى ولو أن الأثر الفني ليس له من وجود فعلي إلا ضمن حيز العلامات. فالعلامات تتغرز في سديم غور سحيق من العلامات الأخرى الأكثر مادية والأكثر زيغاً واستعصاء على التحديد»(٧)

تأتي ثلاثة عشرة كلمةٍ فوق بعضها البعض مشكلة عموداً يستند على الجملة الختامية، وكأن يداً ما ترتفع للأعلى متضرعة أو شاكية أو إلى حد كبير متهكمة ومحتجة على المثال الذي تشاكسه في الأعلى

(لقد
تكبدت
عزل
الأرض
عن
قلبي
كي
أحضر
مذعوراً
إلى
جرح
الإنسان).

ثمة لابيان ولاإشارات ترتاح من مناوئة الساكن، الذات القلقة بأسئلتها،الذات الجريحة التي عنونت وزاوجت بين لفظتين ترجمة وبازلت فراق واضح للتجانس،هوة متسعة بين ماهو فاعلي مبني على تدخل الحركة/ الذهن/الميكانيكي من ربط للتجربة بالكتابة الوظيفية

وتتطلب ذلك حركة اليد ومن ثم كمونا معرفيا لتتمظهر اللغة في بعدها الميتافيزيقي النفور الحاصل مع المتضايف البازلت الحجر الأسود، لادلالة له إلا إذا عزينا وجوده إلى أمكنة نبته،أو إلى سواده وأثريته، كإحالة دامغة إلى النكبات ومايتفرع منها الحزن والعويل الطويل، وبالتالي نقول : ترجمة المكان، ترجمة السواد بمعنى اللون وليس الوسع والطغيان، ينزع بركات إلى هكذا عناوين تتجانس في إعرابها وتتعارك في معانيها، لتتضح الصورة بسريالية بليغة، يصب القارئ كل همته في رسم مشهد قريب منها،كأن فعالية المتلقي هي جزء من أفهمة سليم بركات لنصه المغاير،هو بطرف وجميع الكتابات بطرف آخر، لاسلطة لنص غائب عليه، ولادلات تشير إلى أرواح غير روحه، إذ يمكن من المفتتح المتطلب وقوفا طويلا تسول الكثير من المنقلب على المرتج والمزعزع زخرفة ومعنى وتأويلا

حيلة بركات في استجرار قارئه إلى كهفه كأحد كهوف هايدرا هوداهوس،هو أن يقرأ ككون، ككل، ليس كأجرام سماوية متناثرة،تمر المجازر في روحه كأطياف وهو عندما يعلن المكان منطقة كوارث لايقول ذلك علانية بل يحيل إلى الممكن كما في ديوانه المعجم سبق وتم ذكره الدال على مايحدث،وفي ترجمة البازلت تمر مفردة النهاية ومفردة المدائح تلمس الماورائي، لنفهم من المتبدي على أنه تحايل على الكارثة بالأقوال وإيهاماً للمتلقي،الذي أراد تسميات بعينها، لا إلتفافا على الحدث تجييرا ومداورة عن بعد، فالخسارات أيضا بمرورها،هي نتاج (الموحش) ولاحيلة في تلافيها إلا بالمدائح والأضحيات

ترجمة البازلت تحت مسمى (شعر) اختراق صارخ للتجنيس، قصيدة طويلة بعد مايشبه الأخذ باليد ب ترجمة وبازلت مفردتان أخذتا صفحتين من حجم توزع على ١٠٧ صفحات، لتأتي (لاممتنين للعبث) والسقوط في زمن كرونولوجي يبدأ بالطفولة وأثار أقدامه على تراب طاله الإسمنت فأكل الأثر والذكرى،السرد هنا استعادي يتكاتف مع سيرة الطفولة والصبا، والأشخاص آنذاك،هم أشخاص اليوم بتطلعاتهم إلى سماء تخون وخوفهم من أرض موارة، الأمكنة التي رعت الطفولات ذاتها في تنقلاتها وانكساراتها وفي العودة إليها في النوستالجيا، (هضبة حلكو والعودة إليها حيث عشبة الدلبوت التي لن تموت إلا مع الذين ناموا بالقرب منها ومدارس (كيبور) وقرة قوم وبوتان وموزان، الخابور، أورانتيس،

بركات في ترجمته البازلت يعود إلى ذاته الجريحة التي ربما فهم قارئه مرة أنه نسي،أو غيبها يقول في الصفحة ٩٩ :

«سأجتهد في استثارة مالاينتزع.
ياللمكين فيَّ:
متعذرٌ أن أدحضَ؛

متعذرٌ أن أؤكد، أيضاً، أنا إلذي يلتمس أبوةً لليل، أو ينتحل وليا

مِن حنق الفطرة. لكن،م ح ك مٌ / نَقَدُ / الطيرِ ثرثراتِ الأيك.

الهوامش

(١) إيسر فولف غانغ، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة مصر ٢٠٠٠.

(٢) العباس، محمد، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر،المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠.

(٣) بارط،رولان، مبادئ علم الدلالة ترجمة وتقديم محمد البكري دار الحوار طبعة ٢ ١٩٨٧

(٤) بركات، سليم، المعجم دار المدى ٢٠٠٥

(٥) بركات،سليم،ترجمة البازلت دار المدى ٢٠٠٩

(٦) حسين،د خالد،شؤون العلامات (من التأويل إلى التشفير) دمشق، دار التكوين ٢٠٠٩

يمكن النظر في الفصل المعنون ب»قراءة في سردية الريش لسليم بركات«

(٧) مانغ،فيليب، جيل دولوزأو نسق المتعدد ترجمة عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري٢٠٠٢

(٨) المقبوسات الشعرية من المرجع الخامس(ترجمة البازلت ،سليم بركات)



« إيقاعُ الموج والزبد » للكاتبة آمال الشاذلي
الكتابةُ - حياة.. الحياةُ حلم !

بقلم: عِذاب الركابيّ *

«حينَ أكتبُ، كنتُ أقولُ هذه طريقة جيدة للحياة، إنّ أكثرَ ما أعشقهُ في الحياة هو الكلمات» (آندَرس نيوامان).

«الألمُ يقدحُ روحي، وقلمي يُطفئها» - الرواية ص٧١.

إنّها كتابُ ألم رماديّ السّطور، وفي جملٍ أنيقة، شفّافة وجارحة، لحالة مابعدَ الألم، تَرسمُ عواصفهُ التي لا تحملُ إلا مطر أحزان، وثلج مواجعٍ، بينَ الواقع والحلم، وبينَ الخيال والحقيقةِ، وهي حقيقة الحقيقة، وخيالُ الخيال، تجسّدها لغةٌ كثيفة راقية، تسرقُ منَ القصيدة كيميائها، لتكتب الرواية - القصيدة بامتياز !! « فالروائي يكتُبُ روايته، كما لوْ كانَ يكتبُ قصيدة « - ميلان كونديرا.. حبرُها الحلمُ المِصهور بالواقع، لا لتغيير ما هو واقع، وماهوَ مُثقِل للنفس بغيمِ الهموم، بل لتجاوزهُ بكلمات تبحثُ عن كلِمات، وخيالٍ يغرقُ في سحب منَ الخيال.. هي حالةٌ البحثً عن الذات، بل ذات الذاتً المرهونة لدى بنّك القلق والخوف ، ولا مفرّ إلاّ أنْ تفسّرَ بأدواتِ القصيدة، متعدّدةِ القوافي، وخارجَ ما استحدَث من تفعيلات وأوزانٍ قديماً وحديثاً، وَلا تدرك إلاّ بخيال الخيال الذي يقرّبُ الواقع، ويجعلهُ أكثرَ تركيزاً.. لحظةٌ صراعٍ مريرة في اللازمن، حينَ يبدو الزمنُ في حالة سيولة وحركة جارحة، إثرَها تبدو الروحُ نحيلة.. واهنة لحظة مجافاةَ الكلمات والحروف والإيحاء والأخيلة لها، وهي في أشدّ الحاجة إليها،.. وقوية حينَ تكون الدليل والمنقذَ ، وتستطيعُ ترجمةَ أحلامها، لتغزوَ رؤاها الآفاق، عندها تطربُها خطى النور الكونيةٌ وهوَ يسجّل انتصارَهُ التاريخي على الظلمة، حتّى لوْ بدا هذا الانتصارُ ضبابياً أوْ بعيداً، لحظة يُصبحُ فيها الزمنُ تجليات ومظاهرَ:« تتعجلني الرغبةُ في الكتابةِ، تتنازعني الذكريات، وأنا لازلتُ في منتصف الطريق» - ص٧.

.» إنّ الحياةَ تولدُ من رحمِ الشقاء» - الرواية ص١٤.

هذا الدفقُ من النستولوجيا هو لحظةٌ شموخ بالماضي، والأصول وجذور العائلة التي تمثلت بـ « الجد» الذيٍ صنعَ منٍ الغربةِ والمعاناةِ، ومفارقات الحياةِ الجارحةِ المضنية إنساناً صلباً، وتاريخاً مشرّفاً، ساحراً في حروف

* كاتب من العراق مقيم في مصر.



أبجديته، ممتعاً في إيقاع أخيلته، وقد كتبت بحبر الصّبر والجلد والقوة، موصولاً بدفء المكان الذي ينتمي إليه الجدّ وأبناؤه وأحفاده من عائلة « الحمروش» التي تجذرت وتشعبت، وتوزعت على ذرات تراب مصر، وتصل ظلال عراقتها إلى اللامكان:» تعاقبوا منذ حمروش الأول، لكنهم انتشروا في أرض مصر، وصار بكل محافظة» حمارشة «يملأون السمع والبصر» – ص١٣ . وبأسلوب شعريّ، وجمل مشغولة أنيقة، مكهربة بتيار إيحاء عال ،وإيقاع منغم حالم ، جسّدت الرواية ، بنزيف أصابع حاد الجدل حول الكتابة – حياة، أم أنّ الحياة – كتابة، وأصبح أكثر شفّافية وعمقا :» واصلي الكتابة، قد تكون لك القارب المنقذ من أنياب الفراغ» – ص١٦ .. بالإضافة إلى أنّ الكاتب مخلوق جمالي بياني وأثيري في الآن، كما بدت عليه الكاتبة – الروائية آمال الشاذلي وهي تعيش مغامرة الكتابة – الحياة، من دون تصنّع أو زخرفة كلام، بل كرؤيا وحلم، تجمّل الواقع بسيل من المشاعر، لا للتفاخر والتباهي بموسيقاها الصاخبة الحزينة أحيانا، بل للتخلص منها، وفق حالة شعرية مخملية، يصعب القبض من خلالها على الكلمات، وهي مصدر الجذب والتشويق في الرواية: « ما أجمل الحياة إذا وجدنا بها من يهتم بأمرنا، ينصت لأناتنا، يفرح لنا، ييتئس لحالنا، آه عندما نستطيع أن نقتنص لحظات من السعادة الحقيقية» – ص ١٧ .

« السيرة : تاريخ وجود شيء ما» – برتراند راسل !!

الكاتب هو (مبدعه)، وفي كلّ رواية دمٌ وفكرٌ وحلمٌ ، لا يُنسب إلاّ للروائي نفسه، وفي رواية (إيقاع الموج والزبد)× تتماهى خطى البطلة (بهيجة) بخطى الراوية – الكاتبة، فالأحلامُ واحدة، بل هما جسدٌ واحدٌ، وروحٌ نابضة بالحياة، والملامح واحدة حين تبدو شاحبة مضطربة، والتوق إلى الكتابة، والخشوع لحظة الإيحاء، (بهيجة) هي الراوية، وهي تطوعُ الزمن، وتديرُ عقارب ساعته لتصبح موقوتة على خطواتها، كلّ سطر ، وكلّ جملة في الرواية توحي بذلك، بل تقول الكثير، مُضافا إليها أوركسترا الماضي شديدة الحزن، والإنسان – القريب واسع الحنان، وجغرافيا المكان – الإسكندريّة أرض الدفء، والجذور التي تنتسبُ إليها (بهيجة):» استقرّت يدي القلقة في يد عمّي،كفراشة هجعت في حنايا زهرة عباد الشمس، فأرخت عليها أهدابها، حدبا وعطفا، حملني القطار بصحبة عمّي إلى غد لا أعلمُ من أمره شيئا، لا أحمل معي سوى فستان اليتامى» – ص ٢٣ .

.» لا يُمكنُ أنْ أتخيلَ الأدبَ شيئاً آخرَ غير الحياة، كلّ الحياة»– لوكليزيو – الباحث عن الذهب ص٥ .

الكتابة فعلٌ إنسانيّ لاستعادة الزمن، وتجدّده، والتفوق عليه أيضا، ولمْ تصبح الكتابة فعلا ماضيا، لم تنته، ولمْ تتلاش أبداً إذ « لايقهرُ الموت إلاّ الحجرُ والكلمة، والكلمة أطول عمراً

من الحجر»، هذا الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور الذي لمْ يقوَ الموت على تغييبه، وعجز عن محو وشطب تراتيله ووصاياه وشتائمه الملائكية، ووريقات (بهيجة) التي هي بالضرورة أوراق الراوية نفسها، تلوي عنق الزمن، تثأرُ منهُ، تجعلهُ ماضياً بائساً، بحسابات القادم المتجدّد والآتي من حدائق الحياة، والأيّام ليس ما مضى، بل ما سيأتي كما تقول قصائدنا المكتوبة برماد الروح ودمع الصباح، وريّ « أصص الزرع» هو ريّ وانبعاث وتجدّد روح البطلة – الراوية، ونهاية زحف جحافل الظمأ، لحياة أجملَ وأكثرَ هدوءاً، وزيارة الطبيبً أيضاً محاولة جادةٍ وجريئة لرسم خطوات تفيض ضوءاً في تربة صباحٍ جديدٍ، وبينها وبينَ (هناء) هدفٌ واحدٌ، هو كيف استثمار المعاناة.. والعذابات.. والشقاء، ليصبحوا سُلماً حريرياً للوصول إلى زمن أقلّ حيرةً وقلقاً : « راوغت الساعات لأدفعَ بها الواحدة إثر الأخرى،فتشاغلت عنها، لتتشاغل عنّي، رويتُ أصص الزرع التي أهملتها سنوات، وقدْ زحفت الحياة إليها بمجرّد أنْ لثمتها قطرات الماء لبضعة أيّام» – ص٢٦.

وتتداخلُ الأزمنةُ ، ممتلئةً بالأحداث والمفارقات، أمامَ أمنيات تخفقُ، وأخرى تولدُ، وتتغيرُ الأمكنةُ، لتحمل تحت شمسها، وعلى فراش عشبها شخوصاً آخَرين، من صلب العائلة (الحمروشية) ومَن هم قريبونَ منها، يضيفونَ إلى حياة (بهيجة) الفرحَ تارةً، والحزن والحيرة والقلق تارة أخرى، تشحّ أسباب الفرح، وتتعدّد أسباب الحزن والقلق، بينَ المرض الذي يُداهمُ (العم) الطيب، والمدعو (يسري) إلى الرحيل إلى المجهول المتمثل في شخص (أيمن) والتحاقه بالجبهة، وهكذا فالرواية فسيفساء أحداث متلاحقة، يأخذ الواقع في مخيلة الروائية شكلاً دراميا :» مضى شهرٌ واثنان، ولمْ يعاودنا أيمن، شوى الانتظار أبداننا حتّى أصبحت أيامنا رماداً مقبضاً » – ص٤٦.

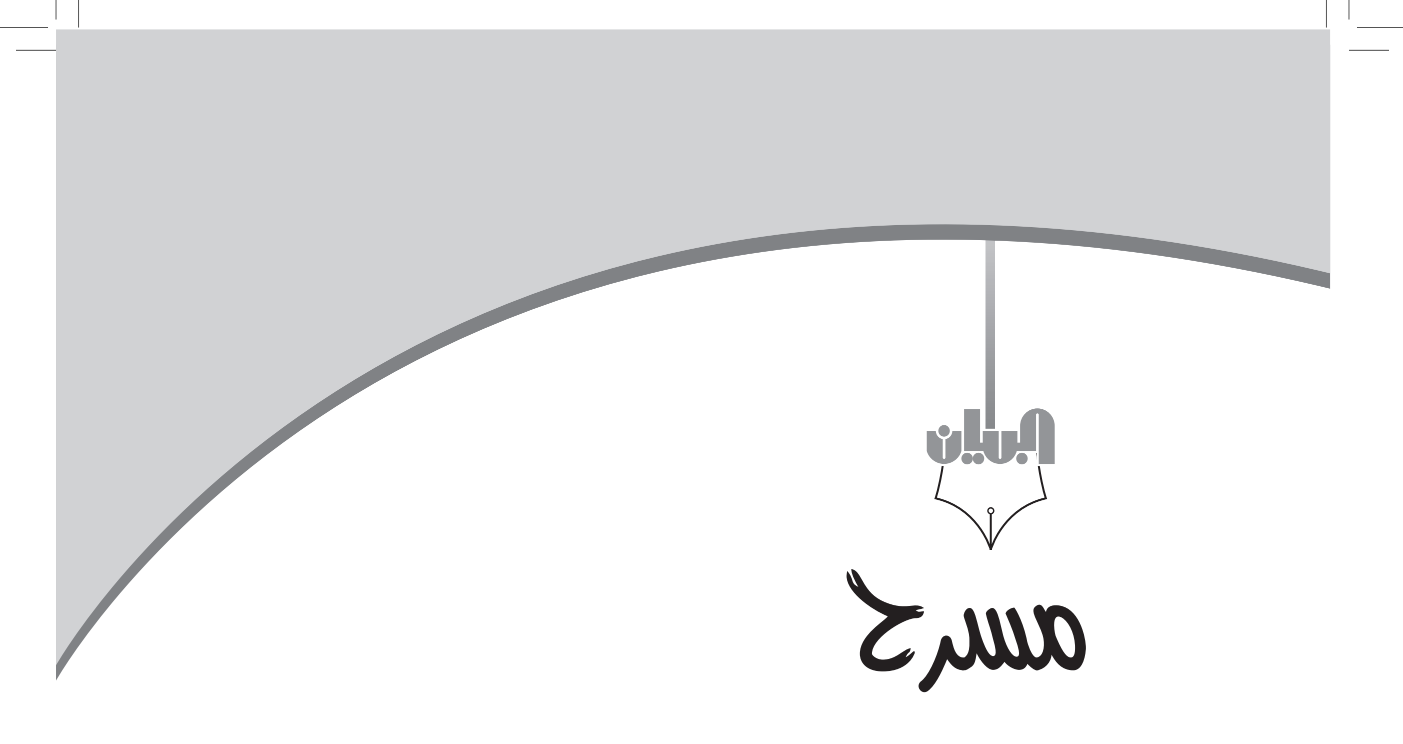
. بينَ الإنسانيّ والسياسي في « إيقاع الموج والزبد » فاصلة كبيرة،في تهويمات (بهيجة) وهيَ في سرير زمنٍ قاس ، وترتّبُ لأحلامها وسادة مخمّلية ً، ظهرَ الجانبُ الإنسانيّ المكتوب بفسيفور المعاناة مُقنعاً بواقعه وخياله معاً، وأحلامه المتلوّة بيقظةً عسيرةَ لا تخلو من إثارة، وتراجعً السياسَيّ في النسق الروائيّ الذي أخذ شكلاً إعلانياً واستعراضياً، بدا فيه الطرحُ أكثر زخرفية ، ولم يُضف شيئاً لـ (بهيجة) ولا لغيرها، ولا للإيقاع الدرامي في الرواية:» أتأمل سير الجنازة التي تعجّ برؤساء وملوك العالم، ماعدا عالمنا العربيّ اللهمّ إلاّ القليل، لاوجود للجماهير إلاّ ما ندر، دفعتني الجنازة للمقارنة بينَ الزعيمين، رجل الهزيمة ورجل الانتصار»– ص٥٢.. حالة ٌ فقد بعض الأهل والأحبّة، وتبخّر الآمال، والأحلام التي ظلتْ سجينة ً، هيَ السببُ الرئيس لهذا الاضطراب الروحي والحياتي والوجودي الذي تعيشهُ (بهيجة) رُغمَ تشبثها بالحلم :» فلولا الأحلامُ لمتنا كمداً » – ص٥٥.

حالة حزن تجعلُ منهُ العبارات الشعريّة التيَّ تتصدّر بداية كلّ فصلَ من فصول الرواية حزنا ورديا، غيرَ مُفضٍ إلى اليأس والقنوط، وانتحار خطى السعي، وهي ترى الحياة في لحظة قاتمة، وحالة نفسية مضطربة سرداًبا، وأحزاناً، وآلاماً، وفراقاً، لكنّها تستعينُ بحكمة الكتب، وتعودُ إلى الحفر في سطورها، وتسلمُ شعريا بأنّ « الكون أنثى لا تبرحها آلام المخاض»، يصبحُ الألم دافعا.. وهاجسا للمزيد من الإصرار على الحياة التي يُطرّزُ ثوبَها الملائكيّ وردُ الدهشة والمفاجأة، يصبحُ للألم لذة التي « تسعى إليها الإنسانية كلها» – كما يُعبّر جورج سانتيانا،وموقفها من (هناء) ليسَ إسعافا ً لهناءٍ وحدها، وإخراجها ممّا هي فيه، بل هو موقف سيكولوجي محض، لتتغيّر وتتجدّد البطلة نفسها، وهي تضعُ تعريفا جديدا للحياة، أكثر عمقا وجمالا: « لا أدري هل ساقتني الأقدار إلى هناء أمْ ساقتها هي إليّ، فكلانا في حاجة إلى الأخرى،لنكمل بعضنا بعضا ً، أملأ ُ فراغها وتملأ ُ فراغي، أحزنُ من أجلها، وتبتئسُ لحالي، نتشارك ونتقاسمُ ونتواسى، نفرغ عواطفنا المكبوتة ومشاعرنا المسجونة، أتوقُ لصوت يحدّثني غير أصوات أصداء الماضيَ، أتوقُ لعناق إنسان أيّ إنسان» – ص٦٠.

.» أيوب لماذا استنفدتَ الصّبرَ ؟ وتركتني أغرقُ في ذنوبِ ضجري» – الرواية ص٨٢.

بهذه الصرخة ذات الإيقاع الإنسانيّ الجارح، والتي تذكّرُ بصرخة شاعر الحداثة الكبير الذي « انتعل الريح» آرتور رامبو وهو يفتحُ فمَ جراحه:»إلهي لماذا تركتني؟».. تنتهي أحداث الرواية بلحظات تناغم وتبادل الأدوار بينَ الأملَ واليأس، وبين الحزن والفرح.. وبينَ غزو الظلمة الهمجيّ المفاجىء لحدائق النور، كأنّنا أمامَ عقد الماس – الكلمات، بدفء وطعم القصيدة، وقدْ انفرطتْ حبّاتهُ الضوئية ، ابتداءً من صحبة ومرافقة الفتاة الوحيدة المريضة (هناء) التي تشارك (بهيجة) وحشتين، وحشة (غياب الأهل) ووحشة (الزمن) القاسي، إلى الجرح الذي حفرهُ في الروح (د. حسين) ابن العم الذي ذهبَ إلى العمرة والحج معا، وانقطعت أخبارهُ شهورا وسنينا طويلة، إلى بزوغ شمس الأمل، وهي ناحلة الضوء، حينَ تجدُ (بهيجة) نفسها مُحبّة ً.. عاشقة ً للحياة، فتغيّر داخلها وترتّبُ على إيقاع الورد، كلّ ما يحيط بها، بانتظار أمطار الغد الأكثر دفئا، إلى محنة مرضها واضطرار الأطبّاء إلى بترَ عضوين من جسدها الغضّ. وإذا كانَ للرواية حكمة ٌ، كما يرى ميلان كونديرا، فإنّ حكمة َ « إيقاع الموج والزبد» هي:» الحياة ُ تولدُ منَ الشقاء».. وولادة (بهيجة) الحقيقية هيَ في الحياة التي منحتها لـ(هناء).. !!





إشكالية التأصيل في المسرح العربي .... أحمد شرجي

إشكالية التأصيل والهوية في المسرح العربي

بقلم: أحمد شرجي *

تشكل الهوية المسرحية، مصدر قلق للمشتغلين بالفن المسرحي في الوطن العربي، رغم أنه بدا مقلدا للغرب بصيغة (ذهبا افرنجيا مسبوكا عربيا)، تأصيله، هويته، خصوصيته، تلك المشكلة التي تؤرقنا، منذ تعرفنا على المسرح من بيت مارون النقاش، إلى ألان تلك المشكلة (التأصيل) لم نجدها تؤرق الغرب، ولم تكن معضلة بالنسبة له،لأنه اهتم بكيفية إيجاد الوسائل والطرائق لتطوير المسرح.**

● طرح الدكتور علي عقلة عرسان، رأيا مفاده، بأن المصريين أول من عرف المسرح قبل اليونانيين، ويؤكد بأن النشأة الأولى والريادة كانت على أيدي المصريين، إلا أن اكتمال بنيانه، وترسيخ هويته تمت على يد الإغريق(إما المسرح كفن له تقاليد وأعراق ومميزات خاصة، له فعالية معينة تتم بأساليب أداء محددة، فلم تبدأ بعض ظواهره الموفقة إلا عند المصريين القدماء، ولم تكتمل هويته ويتكامل بناء نصوصه الدرامي، إلا عند الاغريق، رغم ما يوجد من انفصال بين النشأتين)١.

لكننا لو عدنا إلى بدايات المسرح الإغريقي، سنجد بأن الإغريق لم يتحدثوا عن شيء اسمه المسرح، إلا من خلال التراجيديات، كان هناك حديث عن طقوس على شكل احتفالات دينية وعقائدية، تقدم فيها القرابين للآلهة، ومن ثم بدأنا نتلمس المسرح مع ثسبس الايكاري.

بمعنى أن التطور الطبيعي للطقس هو من رسخ المسرح، بعد انتقاله من صيغة الاحتفال العفوي، إلى الشكل المسرحي الذي وصلنا، وهذا ما لا ينطبق على ما جاء به عرسان.

● يأتينا رأي مغاير تماما لما جاء به عرسان، وهو للباحث العراقي فوزي رشيد، الذي أثبت مستعينا بالوثائق والدلائل أن مهد المسرح لا هو

---

* كاتب من هولندا

** خطبة مارون النقاش،في نظرية المسرح، محمود كامل الخطيب،القسم الثاني، مقدمات وبيانات، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٤

١ - عرسان علي عقلة،سياسة في المسرح،اتحاد الكتاب العرب،دمشق ١٩٧٨،ص٣٤.



مصريا ولا إغريقيا، بل عراقيا (وإن اليونانيين اقتبسوه من العراق القديم. وإن الأسطورة الشهيرة المكتشفة في العراق» نزول انانا إلى العالم السفلي» هي أول نص مسرحي مكتشف حتى الآن في العالم، ولم يكن للقراءة فقط وإنما للتمثيل أيضا)،وأضاف بأنه اكتشف نصا مسماريا في مدينة آشور يعود إلى ٨٠٠ سنة قبل الميلاد وهي تمثيلية أخرى بطلها «الإله مردوخ» وهذا كله قبل أن يعرف اليونانيون المسرح.٢

ومع عرسان ورشيد،يتأكد الأرق العربي المستمر،حول الدهشة الأولى للمسرح، لكن هل هذا هو المهم؟ لان لو صحت طروحات الاثنان، إذن لماذا لم تكن هناك تراجيديات حقيقية، كما هو الحال عند الإغريق؟

هذا في الحضارات، ولكن أينه في الإسلام وما قبل الإسلام؟ وهل عرف الإسلام والعرب المسرح؟ مارسوه؟ أم أن الدين رفضه و منعه، من ضمن رفضه للتصوير ومن ثم التمثيل؟

● عزا زكي طليمات سبب عدم تعرف الإسلام إلى المسرح، إلى حياة البداوة والترحال قبل الإسلام، وعدم استقرارهم في مكان،وهذا ساهم كثيرا في عدم استقرار التمسرح، الذي يحتاج إلى بيئة مستقرة، واستمرارية، حتى يتشكل ويتطور، هذا الرأي غير دقيق، وقد ينطبق لحياة ما قبل الإسلام، لكن بعد الاسلام، كان هناك استقرار، و كانت دمشق في زمن معاوية عاصمة كبرى، ونفس الشيء يقال عن بغداد في زمن العباسيين، التي كانت مركزا ثقافيا مهما، وأيضا كانت هناك التعازي الحسينية، التي تحمل الكثير من الحمولات الدرامية، وتتجسد فيها الكثير من العناصر التراجيدية كحدث مأساوي، إذن لماذا أجهضت؟

هل كان الإسلام هو السبب أم الإسلاميون ؟؟ لأن الدين كما ذكرنا قد منع التصوير ومن ثم التمثيل؟ لكن هذا ما لا يؤكده القرآن، بل فقط تحريم للعبادة الوثنية. أم لغياب الصراع مع الآلهة كما هو عند الإغريق؟

● عرفت الحياة العربية الكثير من الأحداث والصراعات، التي كان من الممكن ان تخلق تراجيديات عربية، تضاهي التراجيديات الإغريقية، لو استثمرت بالشكل الصحيح، من خلال توظيفها دراميا، ومن ثم تجسيدها، معارك المسلمين، غزواتهم، من اجل ترسيخ الدعوة الإسلامية، كانت مادة مهمة لخلق منجز تراجيدي مهم.

●كتاب فن الشعر لأرسطو الذي (ظل مهملا في خزائن الدولة البيزنطية عصورا مديدة حتى اكتشفه العرب في القرن العاشر الميلادي، وقام بترجمته المترجم السيرياني «متي بن

٢- جريدة الشرق الأاوسط الدولية- الثلاثاء ١٢ اكتوبر٢٠٠٤- العدد ٩٤٥٠

يونس القنائي» بنقلة إلى العربية)٣، لم يفهم العرب طروحاته ودلالاته إلا في القرن التاسع عشر. هل كان ذلك سببا أيضا بعدم تطور المسرح العربي؟ أم أن الجسد العربي وتحرره، والنظر إليه كتابو، باعتباره آية هو السبب؟ أم إن المجتمع رسخ ذلك المفهوم (التابو)؟ أو الإسلاميون كما يسميهم المفكر محمد أركون، قد غالوا بطروحاتهم الإسلامية، ما بين المقدس والمدنس؟ وبالتالي أصبح المجتمع برمته تحت تلك السيطرة الفكرية، التي تحرم الفن، كونه ينشر الفسوق كما حدث مع أبو خليل القباني.

المسرح والإسلام

الدعوة الإسلامية لاقت دعوة شرسة من القوى التي تؤمن بتعدد الآلهة، وعبادة الأصنام، هذه القوى كانت تستعمل الموروث اللاشعوري القديم، بعبادتها للآلهة، وأيضا إيمانها بتعدد تلك الآلهة، مثل، إله الخصب، إله العشق، إله الحرب، وغيرها من الآلهة، هذا الموروث هو الرابط الحقيقي لأبناء الجزيرة العربية، منبع ارتباطه الحياتي بالآلهة، فهي التي تسير له أموره، يستشيرها بتجارته، سفره، وفي حله وترحاله وبكل شيء يُقدم عليه.

الدعوة الإسلامية جاءت لمحاربة هذا السلوك والموروث، من خلال التعريف بالإله الواحد الأحد، ومحاربة الوثنية، لهذا سعت بقوة لتهديم وإلغاء كل تلك المظاهر، وكل من يقف بوجه هذا التغير (الدعوة)، هدمت، وضربت بلا هوادة من أجل ذلك التغير والدعوة التي جاء بها الإسلام.

هُدمت الأصنام، الآلهة المزيفة المعبودة، هدمت المعابد، ولم يبق أثر لها، مطالبة الجميع الإيمان، بدعوتها وعبادة الواحد الأحد، رغم أن الله عز وجل يقول (لأتقل عبدتُ، وإنما آمنت)، ليس هناك معبود سواه، وكل ماعدا ذلك هو إشراك.

بعدها حلت الممارسات الإسلامية، محل الممارسات الأسطورية التي كان يمارسها أهل الجزيرة، و (إذا كان الإسلام قد قضى على الأوثان والمعابد، وحطم الأصنام وطهر الجزيرة العربية من مراكز عبادتها، فقد قضى على الأساطير المتعلقة بهذه العبادات، والطقوس المصاحبة لهذه الأساطير والتي كانت تمارس داخل المعابد بصفة جماعية، أو داخل المنازل بصفة ذاتية)٤، وبهذا ضاعت علينا فرصة التعرف على تلك الأساطير والطقوس، وتحولت الكعبة بكل رمزها الوثني القديم، إلى رمز إسلامي جديد، تستمد معناها من أصولها الجديدة، الإسلامية، ونسيان كل مرجعيتها وما تحمله من أساطير وطقوس، طالما أنها تتعارض مع الدعوة الإسلامية.

بالتأكيد خطوة التهديم تلك، لا تتيح الفرصة لممارسات احتفالية

٣- ينظر بدوي عبد الرحمن،مقدمة ترجمة فن الشعر لأرسطو،دار الثقافة،بيروت لبنان، بلا.

٤ - خورشيد،فاروق- الجذور الشعبية للمسرح العربي،الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩١،ص٢٦



خاصة بها، طقوس لا تخرج خارج إطار ما يسمح به الدين الإسلامي ودعوته، وأيضا تحول الفكر في الجزيرة العربية، من فكر يؤمن بتعدد الآلهة، ويجلها ويعتبرها المخلص، وإليها يرجع بكل ضروراته الدنيوية، إلى فكر الألوهية الواحدة القطب،الإله الواحد الأحد،ولقد كان أحرى بأصحاب الدعوة احتواء تلك المظاهر، ويجد الناقد فاروق خورشيد بأن، (من السهولة تحويرها وتعديلها لتتلاءم مع الفكر الجديد، وبحيث لا تتعارض مع العقيدة الموحدة الجديدة ولا تختلف معها، بل والتي يمكن توظيفها في خدمة هذه العقيدة، وفي غرس بذورها الأكيدة في نفوس المسلمين الجدد)٥، طالما أن المسلمين الجدد هم نفسهم المشركون القدامى، بمعنى إنهم مرتبطون بتلك الأساطير، والذي تغير هو الفكر والعقيدة، والإبقاء على تلك المعابد والأصنام مثلما تم البقاء على الكعبة على سبيل المثال.

خاصة وأن العرب قد عرفوا تلك الاحتفالات ومارسوها كغيرهم من الشعوب، رغم اختلاف تسميات الآلهة في الثقافات الأخرى، لكن رمزها الدلالي الإلهي هو متشابه، فأننا نجد (بعل البابلي الملقب بالسيد عند الكنعانيين، و «هبل» القرشي القديم، و «أيل» الليصقي او «كرولوموس»، و «يعلو» المعروف في سيناء و «رع» المصري القديم، و «ييل» عند الآرامين، تؤكد هذا التقارب في الرمز، فكل هذه أسماء لرب الأرباب أو سيد الآلهة) ، وأيضا التشابه في الطقوس والاحتفالات والأعياد، وطقس تقديم القرابين، وتنصيب الملوك.

مع مجيء الدعوة الإسلامية وتهديم المعابد والأصنام، تهدم معها دور المعبد في الحياة العربية، وهذا قد قوض فكرة التسلسل الطبيعي، الذي من المفترض أن تمر به الطقوس المعبديه، مثلما تطور عند الإغريق، ليتحول بالتالي إلى الشكل المسرحي الذي وصلنا عن طريق التراجيديات، التي نظر لها أرسطو، ووضع قواعدها وأصولها وسماتها في كتاب فن الشعر، باعتبار إن الإرث الأسطوري العربي القديم غزير بتفاصيله مما يجعله حاملا لدراما عربية خالصة، أو تراجيديا عربية، مثلما حملت الطقوس اليونانية وجود الأدب المسرحي في اليونان. ٦

الدعوة الإسلامية هدمت كل ما يمت للحياة الوثنية بصلة، (والانقطاع هنا حاسم ولا تردد فيه، فكل ماهو طقس وثني انتهت آثاره ودرست مبانيه، وانمحت معالمه، وهو إذا افلت في بعض النقوش والبرديات القديمة في حالات نادرة، ولا يعطينا صورة واضحة لمراحل التطور أو الاشتغال من العرض المعبدي الخالص إلى

٥- نفسه.

٦- ينظر،ارسطو، سبق ذكره.



العرض المسرحي العام، وحتى هذا لم يتم إلا لبعض إشارات في متبقيات العبادات السومرية والفينيقية والمصرية القديمة) ٧.

هل حرم الإسلام الفن؟

فند الباحث التونسي محمد عزيزة، كل الطروحات التي مفادها إن الإسلام قد حرَم الفن، ويجد أن التمجيد الذي يصل حد العبادة هو من أوصل هذا المفهوم، كذلك عدم تلاؤم الفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص مع طبيعة الشريعة الإسلامية، والأحكام المنصوص عليها، هي التي أدت إلى عدم الارتباط بالمسرح، لكن العقلية الإسلامية رفضت فكرة الصراع وحرية التفكير، بالشكل الذي كان عليه في المسرح الإغريقي، لأن حرية التفكير بشكل الصراع، هي التي قادت لتطور المسرح الإغريقي، وبعكسه لكان توقف حاله حال المسرح (النو) الياباني، الذي جُمد في نشيد عاطفي واحد، فلو لم تفلت عواطف ميديا وبرومثيوس و اورست هادرة صارخة لشكا هؤلاء الأبطال التراجيديين الشهيرين من الشلل اليائس الذي أصاب زميليهم اليابانيين كاناني وزياجي اللذين جمدتهما تقاليد مجتمع ياباني رجعي ومحافظ تسيطر عليه قواعد ثلاثة مقدسة:

- الهوكو: الاحترام دون قيد أو شرط للأشياء العامة.
- اليتمان: الشرف.
- البونغن: العرش.٨

حرية التعبير في شكل الصراع لم نجدها في العقلية الإسلامية، لهذا لم يعرف الإسلام الدراما، لأنه لا يمكن للإنسان المسلم أن يضع حريته الشخصية في صراع مع إرادة الله، لأن الله هو القادر على كل شيء، فهو المسير والمخلص، فلا يمكن للعقلية الإسلامية ان تتخذ موقفا مضادا لتلك الإرادة الإلهية، ويذكر بقوله تعالى (ولا يبقى إلا وجه ربك ذو الإجلال والإكرام) سورة الرحمن: ٢٧، هنا أطبقت الإرادة السماوية، على كل تفكير يشكك بقدرة الله عز وجل، وبما إن الإسلام هو خاتم الأديان، فإنه نظم كل الأمور الحياتية والدنيوية،إن كانت للإفراد أو للمجموعة، وكل من يخرج عن ذلك النظام فإنه يموت كافرا ملحدا عن إرادة الله.

الصراع كما متعارف عليه في التراجيديا الإغريقية، والصراع بأنواعه الأربع وهي:

١- الصراع العمودي: تواجه حرية البشرية الإرادة الإلهية، برومثيوس مقيدا بأغلال، كيف وقف بوجه الإرادة الإلهية وسرق النار ليجلبها إلى الأرض.

٢- الصراع الأفقي: يواجه الفرد قوانين المجتمع والكيان الاجتماعي، الذي يجب ان يخضع له الجميع،

---

٧ - خورشيد فاروق، سبق ذكره، ص٣٨.

٨- عزيزة محمد، الإسلام والمسرح،ترجمة د.رفيق الصبان، منشورات عيون،ط٢، البيضاء ١٩٨٨،ص١٢ وما بعدها.



انتيكونا مثالا، حين رفضت الانصياع لقانون كريون ودفن شقيقها(بولينيسز)٩.

٣- الصراع الديناميكي: تقف العفوية البشرية بوجه الذي لا مفر منه، القدر، التاريخ المقدر، والمعاش دراميا، الاورستيا لاسخيلوس مثالا.

٤- الصراع الداخلي: التناقضات الداخلية، داخل النفس البشرية، هذه التناقضات التي نجدها تتجسد في شخصية أوديب، الذي كان زوجا لأمه وأبا لإخوته، صراعه الداخلي قاده للعيش في الجبال.

عندما يغيب الصراع، تغيب الدراما، لذا لا يمكن للعقلية الإسلامية التي آمنت بالله الواحد الأحد والذي لا شريك له، فهو المخلص من كل الأدران ومسير كل الأمور، وهذا مترسخ بالعقلية الإسلامية، صعب على هكذا عقل أن يقف موقفا محتدم الصراع مع تلك القوى، او الملائكة، والصحابة، باعتبارها قضية محسومة ربانيا في العقلية الإسلامية، هذه العقلية لم تستسيغ فكرة الصراع، قاد هذا للتخلي عن فكرة المسرح، وبروز الشعر وبزوغه، لسهولة تداوله الشفاهي، وأيضا كملاذ بعدم ارتكاب المعصيات والوقوف بوجه الإرادة الإلهية، ومن الأسباب الأخرى، زهد المسلمين بفن التمثيل كما يذكر محمد كرد علي (لأنهم أمة لم تنقل عن غيرها آلاما مست حاجتها وانطبق مع عادتها وليس لعرب أمة خيال، بل أمة حس وحقيقة)١٠.

رغم تأكيد عزيزة على أن العرب قد عرفوا الصراع عندما دخل المستعمر للمنطقة العربية، وهبت الشعوب العربية لمقاومته، وكان هذا في القرن التاسع عشر، وهذا التاريخ هو البداية الحقيقية للمسرح العربي، بينما الباحثة الروسية تمارا الكساندروفنا قد فندت ذلك باعتبار أن المنطقة العربية عرفت الكثير من الصراعات قبل دخول المستعمر إليها.

تتوفر في التعازي الحسينية الكثير من العناصر الدرامية، والمسرحية، مما يضاهي التراجيديات اليونانية الخالدة، باعتبار الأخيرة انطلقت من الطقوس الدينية، في تشكيل هويتها التراجيدية متخذة من الملاحم مادتها الرئيسة بتشكيل عرضها التراجيدي، وإن كانت التراجيديا اليونانية قد بدأت كعرض بممثل واحدا، ومن ثم تطور العدد على يد اسخيلوس وسوفكلس ويوربيدس، إلى اثنين وثلاثة، ومع الأخير تعددت الشخوص والمنحى، بينما نجد في التعازي الحسينية

٩ - غاسنر جون، كون إدوارد، قاموس المسرح.. مختارات من قاموس المسرح العالمي، ترجمة مؤنس الرزاز،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط١، ١٩٨٢،ص٢٦.

١٠ - علي محمد،كرد، التمثيل في الإسلام،في- نظرية المسرح، القسم الاول،المقالات- وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٤،ص١٤٣ ومابعدها.



الكثير من الممثلين وبقصدية واضحة، هذه القصدية فرضتها الواقعة، بتعدد شخوصها، من أجل تجسد الحدث المأساوي للحسين وأولاده.

وساهم التابو الإسلامي أيضا بعدم إبراز آل البيت والصحابة بشخوصهم على المسرح، وبالتالي تقويض بروز التعازي وتطورها كتراجيديا إسلامية عربية، لها كيانها وسماتها الخاصة، لهذا اختلفت النعوت لهذه الواقعة،واقعة الحسين وأولاده وأصحابه.

١٨٤٨ .... أو مارون النقاش

هذا هو التاريخ المتفق عليه بتعرف العرب على المسرح من بيت مارون النقاش، ومن خلاله، هذا الشاب المهتم بالأدب والفن والموسيقى، ابن التاجر الذي استفزه ما رآه في ايطاليا من فرجات مسرحية، وهناك من يقول بأن تأثره الأول قد بدأ من الإسكندرية، قبل ذهابه لايطاليا، مثل الباحثة الروسية تمارا الكساندروفنا.

كانت تجربة النقاش الأولى (البخيل – لمولير)، فيها الكثير من المغامرة، رغم انه جاء بنص معروف ومحكم، وقام بترجمته،وكان جمهوره من الأجانب والتجار والضيوف وبعض الأصدقاء، وقد مثل في المسرحية إلى جانب إخراجه، بالإضافة إلى ترجمته أو اقتباسه للنص، لم تكن تجربته مجرد متعة شخصية لتقديم عمل مسرحي أو لنقل تجربة شاهدها بأوربا أو الإسكندرية، بل كان هدفه مغايراً تماما، وهذا ما أعلن عنه في بيانه أو خطبته، كانت خطوة واعية، ونبيهة، كون العرب قد أهملوا فن المسرح، (كان الأولى أن نكون نحن المالكين لهذا الامتياز. لكوننا نحن الأصول وأولئك الفروع. وهم السواقي ونحن الينبوع)١١، بالإضافة لهذا الوعي والقصدية، ولعه وحبه للفن، والموسيقى والأدب، وهذا ما سنجده في عمله المسرحي من خلال الآتي:

– الفن: رغم أنه قدم العرض في بيته، لكنه استخدم ديكورات وأزياء وبألوان مختلفة، أصر لوجود المتفرجين، للإعلان عن تجربته.

– الموسيقى: تخلل العمل الكثير من المقاطع الموسيقية العربية والأوروبية، ولكثرة الموسيقى داخل العمل مما جعله قريبا لفن الأوبرا، والملفت للأمر هو استخدامه للنشيد الفرنسي (الباريسية)، الذي وضع أثناء ثورة تموز عام ١٢, ١٨٣٠

– الأدب: في استخدامه للغة

---

١١ – خطبة مارون النقاش،في نظرية المسرح، محمود كامل الخطيب،القسم الثاني، مقدمات وبيانات،وزارة الثقافة،دمشق ١٩٩٤ ص٤١٦.

١٢ – بوتينتسيفا، تمارا الكساندروفنا- الف عام وعام على المسرح العربي-ترجمة توفيق المؤذن- دار الفارابي،بيروت، ط٢، ١٩٩٠،ص١١٥ ومابعدها.



العربية الفصحى، رغم أنها لم تروق للجمهور، كونها صعبة الفهم، والكثير لا يجيدونها، ولهذا فضلوا اللغة المحكية.

القصدية التي عمل بها، جعلته ينتبه لصعوبة النص بالنسبة للممثل، لأنه كان سردي، دون فواصل، أو إشارات، لذا لجأ إلى وضع الإشارات والفواصل وعلامات التعجب والاستفهام، والنقاط، حتى يتعرف الممثل على تنوع الحالات.

لقد كانت تجربة النقاش تجربة ثرية في حينها، رغم أنها انطلقت من البيت، كمكان للعرض، كان عرضا يتوفر فيه الكثير من عناصر العرض المسرحي الحديث في عالمنا المسرحي، لم يلجأ في بداياته إلى فواصل حكواتية، أو اسكيجات كوميدية، هدفها المتعة فقط، إنها تجربة ناضجة، خاصة وأن المنطقة العربية برمتها لم تعرف شيئا عن المسرح.

أبو خليل القباني

تعد تجربة أبو خليل القباني مغايرة عن تجربة مارون النقاش ويعقوب صنوع، كونه لم يسافر إلى الغرب وشاهد هناك المسرح، وبدا يقلده في سوريا، بل إن تجربته بدأت من سوريا، من خلال اهتمامه بالإنشاد والموشحات، لهذا ليس من المستغرب أن تكون تجربته موسيقية، وقد طغى على أعماله سيطرة الشعر الغنائي والموسيقى على الجانب الدرامي، وكأنه يضع الموسيقى ومن ثم يبحث عن قصة تناسبها كما يقول الدكتور نديم معلا، لأنه كان يهتم كثيرا بالموسيقى والتواشيح والإنشاد الجماعي، والرقص «رقص السماح» على حساب البنية الدرامية.

لكن المثير في تجربة أبو خليل القباني، بالإضافة لاهتمامه العالي بالموسيقى، كانت أعماله تستلهم التاريخ وشخوصه، مثل (هارون الرشيد مع الأمير غانم بين أيوب وقوت القلوب، وهارون الرشيد مع أنيس الجليس، والأمير محمود نجل شاه العجم، وعفيفة، وعنترة بن شداد، وغيرها)، وهذا أعطى لتجربته شيء من الخصوصية والأهمية، لأنه لم يلجأ في بدايته للاقتباس والترجمة مثل الآخرين، قد يكون ذلك راجعا لأنه لا يتحدث لغات أخرى غير التركية والفارسية، ولغته الأصلية العربية، لكن تجربته تلك بدأت تؤسس لدراما مسرحية عربية، بالإضافة لخطوته لتأسيس المسرح الغنائي العربي في كل من سوريا ومن ثم مصر، فهو الذي مهد الطريق لسلامة حجازي وسيد درويش فيما بعد.

لكن العقلية التقليدية لم تعط الفرصة للقباني للاستمرار فيَ تجربته، فكانت سببا في عزلته ومن ثم هجرته لمصر، لقد وقف الكثير من رجال الدين موقفا عدائيا ضده، كونه ينشر الفسوق والفجور، وقد قاد هذه الحملة الشيخ سعيد الغبرا، الذي ذهب بنفسه إلى السلطان مناشدا بإيقاف تجربة القباني، (أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور،قد تفشيا في

الشام فهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف واختلطت النساء بالرجال)١٣.

هذه الحملة الشرسة أدت إلى إحراق مسرح القباني، كانت بالحقيقة تقف ضد الفكر التنويري الذي يمارسه المسرح آنذاك، هذا الفكر الذي أراد أن يرتقي بالعقلية العربية، ويخطو خطوات حقيقية من أجل تطورها وتحفيزها، فكريا، وجماليا، وقد بدا هذا مع مارون النقاش، وهذا ما نلمسه في خطبته قبل تقديم مسرحيته الأولى (البخيل)، ومع يعقوب صنوع الذي نفاه الخديوي ومات في منفاه الفرنسي، ومع أبي خليل القباني،الظاهرة المسرحية حينئذ لم تكن مجرد ممارسة مسرحية، هدفها التسلية والمتعة، بل إنها حملت (أبعادا أخرى غير مباشرة، إلى جانب الفن المسرحي. حملت الأفكار المتنورة التي ترافقت مع النهضة العربية، وجسدت، سيرورة التحول الاجتماعي، آنذاك، حيث بدأت طلائع البرجوازية تحتل مكانها في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، على حساب الإقطاع. وبما إن هذا الأخير، كان حليفا لرجال الدين، يمنحهم الأموال والعقارات، كان طبيعيا أن تأتي الضربة التي قصمت ظهر القباني وما يمثله مسرحه، من الرجعية الدينية) ١٤.

ويعزو الكاتب سعد الله ونوس أسباب الحملة الرجعية على القباني، لأسباب سياسية، لأن لم يكن سبب سعيد الغبرا هو لتجسيد وظهور شخصية هارون الرشيد على المسرح فقط، وإنما محاولة لإجهاض فكرة ثورة التغير الاجتماعي آنذاك، مستندا ونوس بطرحه هذا إلى خيم الكراكوز التي كانت منتشرة بالمقاهي الدمشقية، رغم كل ما يتلفظ به المخايلة من ألفاظ بذيئة، لكنها ظلت على حالها، فلماذا إذن هذه الحملة على القباني؟

لأن أعماله كان محورها شخصيات تاريخية،ملوك وأمراء،ويتم تجسدها على المسرح، مما يؤدي إلى تقليص تلك الهيبة الألوهية التي يتمتعون بها، في الذاكرة الجمعية للمجتمع، (و أتخيل هؤلاء المتفرجين الذين كانت تضمهم سهرات القباني، وهم يتابعون ملكا يولول لأنه فقد واحدة من جواريه، ولاريب إنهم كانوا يسخرون منه ويمطرونه بوابل من التعليقات اللاذعة أو الماجنة)١٥،

---

١٣ – نظرية المسرح،القسم الثاني، سبق ذكره، ص٩٧٨.

١٤ – معلا، نديم،في المسرح السوري«٤» ابو خليل القباني، الحياة المسرحية، دمشق،العدد ٢٤–٢٥، ربيع– صيف ١٩٨٥،ص٤٤.

١٥ – ونوس، سعدالله– بيانات لمسرح عربي جديد،دار الفكر الجديد،١٩٨٨،ص٧٥.



إذن أهمية المسرح والتشخيص وتأثيره هي التي أدت إلى إحراق مسرح القباني، لما يشكله من خطورة، على الشخصيات التي تقدم على الخشبة، ولقد كانت الكنيسة قد انتبهت لتلك الخطورة قبل رجال الدين الإسلامي، عندما قاومت فرقة المسرح المرتجل في ايطاليا، وأيضا المحاولات الشعبية لتجسيد مسرحيات (الأسرار) الدينية، والسبب نفسه، بعدم إنزال القدسية والهيبة من الشخوص، وتخرج على المسرح، من خلال رجل، وبالتالي تقلل من السلطة الربانية، على الفرد التي يراها بهيئة رجل قد يكون صديقه أو قريبه، أو يعمل بوظيفة وظيعة.

يعقوب صنوع

حاله حال الرائد الأول مارون النقاش، فلقد ذهب لإيطاليا، ولكنه ليس كتاجر، بل من أجل التعليم، حيث درس الأدب واللغات الأوروبية، بعد عودته عمل على افتتاح أول مسرح محترف، أسس فرقة (جوق المسرح الوطني)، واخذ يقدم المسرحيات الفرنسية المقتبسة، من أجل تثبيت خطوات المسرح الأولى، وأيضا كان مؤلفا وممثلا ومخرجا، بدا أيضا متأثرا بما رآه للفرق الفرنسية والإيطالية، ويذكر(ولد مسرحي على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق وسط حديقة الازبكية بالقاهرة، في ١٨٧٠ كانت تعمل فرقة فرنسية من الموسيقيين والمغنيين والممثلين وأخرى إيطالية، وقد أوحت لي الكوميديات والأوبرات والماسي التي كانت تقدم تقدمها هاتان الفرقتان بفكرة مسرحي العربي،لكنني قبل أن أشرع في إنشاء مسرحي المتواضع درست دراسة جدية كتاب المسرح الأوروبي ولاسيما جالدوني وموليير وشريدان في لغاتهم الأصلية، أي الفرنسية والإيطالية والإنجليزية،.......)١٦.

مثلما فعل اسخيلوس بإضافة الممثل الثاني للتراجيديا الإغريقية، خطا صنوع خطوة مشابهة ولكن بشكل آخر من خلال إدخاله العنصر النسوي في عمله المسرحي، وهذا ما لا نجده عند مارون النقاش، والقباني وهذه سابقة تحسب له، كانت عروضه مفعمة بالموسيقى والغناء.

مسرحة التاريخ

انتبه اللبنانيون إلى التاريخ، وكيفية الاستفادة من ثراء تنوعه، هذه الانتباهه أنتجت تياراً جديداً في المسرح العربي، هو (تيار المسرحية التاريخية)، التي بدأها خليل اليازجي عام ١٨٧٦، في مسرحية (المروءة والوفاء، أو الفرج بعد الضيق) والتي تعود أحداثها إلى ما قبل الإسلام، وبالذات إلى مملكة الحيرة،كانت محاولة اليازجي، ولادة للتراجيديا العربية، التي

---

١٦ – د. فاطمة موسى محمود– قاموس المسرح– تحرير وتقديم– الهيئة المصرية العامة للكتاب– ط٢ –٢٠٠٨،الجزا الخامس–ص١٨٣٦.



تأخذ التاريخ العربي وملاحمه، مادة النص المسرحي، لعله أراد بهذه الخطوة، أن يسير وفق مسار الثالوث المقدس في التراجيديا اليونانية، وقد ذكر جورجي زيدان هذه التراجيديا بأنها (خطوة فريدة من نوعها في الأدب العربي) وأضاف بأن ظهورها (يشكل خطوة هامة في تاريخ الأدب المسرحي، لأنها تقترب من النماذج الدرامية لكبار الكلاسيكيين الأوربيين) ١٧.

بعد خطوة اليازجي توالت المسرحيات التاريخية منه، ومن الآخرين مثل نجيب الحداد، وأحمد وسليم البستاني، والأخير اهتم أيضا بترجمة كلاسيكيات شكسبير، وبهذا يسجل سبقا بعدم توجهه إلى الكلاسيكيين الفرنسيين، بل إلى شكسبير، و اهتمامه بشكسبير أعطى ميزة لأعماله المسرحية، كالبناء الدرامي، وفخامة اللغة، ودرامية مقبولة،يتجاوز ظروف البيئة العربية وتقاليدها، بحيث جعل من قيس وليلى شبيهة بروميو وجوليت الشكسبيرية.

وهناك أيضا إبراهيم الأحدب، الذي كتب مسرحية الإسكندر المقدوني. وأيضا عبد الغني رمضان الذي عرف كيف يوظف فن المقامات دراميا في مؤلفاته، إذن كان هناك حراك كتابي مهم، بل ومهم جدا لتأصيل الشكل المسرحي عربيا، هذه النصوص التي سعت لتأصيل الخصوصية من خلال تدوين الملاحم التاريخية على شكل تراجيديات عربية، إذا صح لنا تسميتها، تقترب كثيرا من خطوات التراجيديات الإغريقية، لكن عدم الاستمرار، ومن ثم الانقطاع عن ذلك الاستلهام، أو تدعيم تلك الخطوات، وتبنيها، والاشتغال على تطويرها، كما حصل عند اليونانيين مثلا، لم يهدم سوفكلس ما جاء به اسخيلوس، ولم يسعَ يوربيدس بإلغاء ما جاء به من سبقه، بل سعوا جميعا لتطوير شكل التراجيديا، بمعنى انه كان امتداد وتطور وانتقال طبيعي من مرحلة إلى أخرى، رغم أن يوربيدس ذهب بعيدا في اشتغالا ته عن اسخيلوس وسوفكلس.

كل ذلك ساهم بعدم دعم اللبنات الأولى لهذه التجارب، رغم أن الثقافة العربية بدأت تأخذ مسارها الصحيح كعقل تطويري وتنويري داخل المجتمعات العربية، لكنها للأسف أجهضت، تعزو الباحثة الروسية تمارا أسباب ذلك الإجهاض إلى (تزايد تدخل السلطات التركية ورجال الدين المحليين.لقد تسبب تشابك المصالح وتغلغل رؤوس الأموال للدول الأوروبية، العظمى إلى سورية ولبنان، بحدوث مذبحة بين الموارنة الذين يرتبطون بعلاقات وثيقة مع إيطاليا وفرنسا وبين الدروز الذين كانوا يتلقون الدعم من إنكلترا .ففرضت تركيا نظاما صارما ودعمت وضعها في البلاد مما أدى

---

١٧ - بوتينتسيفا، تمارا الكساندروفنا، سبق ذكره، ص١٢٤.



إلى تعاظم دور المشايخ الذين أخذوا يتهمون كل من يشتغل بالمسرح بالانحلال واللا أخلاقية وإهمال القواعد الإسلامية).١٨

الجسد كتابو

تحرر الجسد، هو أحد الأسباب التي ساهمت في تطور المسرح الغربي، وأيضا المسرح في شرق آسيا، تجسيد الطقوس كانت تتم بواسطة الجسد، تحرره، انطلاقه، استنطاقه، منذ أن نشأ المسرح عند الإغريق بواسطة الاحتفالات الدينية والطقسية، كانت الاشتغالات تجسدها الأجساد المتحررة، التي شكلت اللبنات الأولى للمسرح، وبعد أن انتقل الجسد من وظيفته الطقسية الاحتفالية، إلى الخشبة المسرحية على شكل تراجيديات، كان الجسد حاضرا، الجسد بمعناه المطلق، يشكل مركز البؤر التراجيدية، أوديب كجسد يتزوج أمه وينجب منها، ومن ثم يعاقب بنفسه ذلك الجسد بفقأ عينيه، ويعذبه، انتيكونا الرائعة تضحي بجسدها من اجل دفن جسد شقيقها، إنه المركز وكل ما يدور حوله فهو من أجله، من أجل تدعيم حضوره.

الاحتفالات الدينوزوزية و (باحتفالاتها الحسية، وما تمثله من تلاقح الغريزة والجسد، تعني أنه يعيد الاعتبار إلى الجسد ويكشف من جديد عن أهميته، وعن ضرورة إيقاضه وتفعيله).١٩

الجسد طاقة تعبيرية تملك خصائص إرسال شفرات العرض، منذ المسرح الإغريقي إلى اليوم، سحر دهشة المسرح في شرق آسيا «الصين، الهند، أندونيسيا، اليابان»، كان عن طريق الجسد، من خلال تحرره، طاقته الإرسالية، وطاقته التعبيرية.

لم ينظر إليه كشيء مقدس، القدسية التي تحرم ذلك التحرر والانفلات من القيم والعادات والتقاليد الاجتماعية،التي تساهم بإعاقة ذلك الانطلاق، بعد أن تلفه بكم هائل من التابوهات.

الجسد عربياً

ومنذ نشأة المسرح العربي، ظل الجسد مقيدا، سجين اللغة والحوار، ملفوفا بهالات من التقديس أحيانا، وأحيانا أخر كونه مدنسا، لم ينتبه المسرح العربي لقضية تحرر الجسد من التابوهات التي تقيده، إن كانت:

- دينية
- اجتماعية
- نفسية

بقى أسيرا لتلك التابوهات، نتيجة لذلك القيد، اهتم العرب بالمنطوق، لأنه المصدر الوحيد لكل المتداولات الفنية والجمالية، ،وأهملو اللغة الجسدية ومدلولانها،الجسد أسير

---

١٨ - نفسه ص١٣٠.

١٩ - معلا نديم،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- الكويت، المجلد ٣٧،العدد ٤، يونيو٢٠٠٩،٢١٣.

وفق الطروحات الدينية كونه يعتبر (عورة) والعورة لا يمكن الكشف عنها، فإن ذلك شيء مِحرم، ظل الجسد وتفاصيله طلسماً، لا يعرف كيف تفكك شفراته ودلالاته،وأيضا ذكر في القرآن الكريم على انه غواية (وقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب) صدق الله العظيم، سورة ص-٣٢، بأنه مقدس، لهذا صعب الاقتراب منه، وتدنيسه، يذكر الدكتور محمد إقبال عروي بأنه ورد في القرآن إشارات إلى إعتبار الجسد كآية،» سورة يوسف-١٠٥«(وكاين من آية في السموات والارض يمرون عليها وهم عنها معرضون) صدق الله العظيم، آية تدل، بطبيعتها و خصائصها، على وحدانية الله عز وجل وعظمته، وإذا كانت الآية علامة، فإن الجسد، بهذا المعنى يتحول إلى علامة تندمج في وظيفة تواصلية مبلغة لرسالة من مصدر القرآن إلى البشرية، حول جسدها ذاتها وتصوراتها التقليدية حول الذات، والتهيؤ لاستيعاب دلالات وتصورات جديدة تحوله في كائن بلا غاية إلى كائن/آية.٢٠

أسئلة ما يشبه الختام

نسأل...؟؟

هل تأثر المسرح العربي في الخطاب الديني، وبالتالي ساهم بسجن الجسد؟ وبقى الجسد ما بين طروحات المقدس والمدنس، باعتبار إن الجسد في القرآن مصدر للطهارة كما يذكر الدكتور العروي.

هل إن طهرانية الجسد كمفهوم ديني، قرآني حال دون تحرره، ومن ثم أمسى أحد الأسباب التي ساهمت في عدم تطوير المسرح العربي.

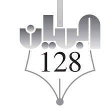
هذا الرأي له ما يدعمه في المسرح الغربي، حين أقدمت الكنيسة أسره داخل الكنيسة، ولم يتحرر المسرح والجسد، إلا حينما تحرر من سلطة الدين والكنيسة، عندما كسر تلك القيود وانطلق في الفضاء.

هل هذا سبب بعدم تطور المسرح العربي؟؟؟

يجب أن لا ننسى بأن الله خاطب الرسول محمد(عليه الصلاة والسلام)، بكلمة اقرأ، هذه الكلمة كان لها سحرها فيما بعد، بعملية الحفظ، التي يجيدها العرب، لهذا نجد الشعر العربي أكثر رسوخا، من الفنون الأخرى، لأنه يتداول عبر الألسن، وكذلك الحكاية والرواية، كما جاء على لسان بشار بن بُرد(.. والعينُ تعشق قبل الأذن أحيانا)، هذا إذا دل على شيء فانه يدل على أن العرب اهتموا بالمسموع على حساب المرئي، لكن الغريب في الأمر إن الأحتفالات التي كانت تقام قديما كان للجسد

---

٢٠ - عروي محمد إقبال،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، المجلد ٣٧،العدد ٤، يونيو٢٠٠٩،ص١٣.



حضورا أيضا فيها!!

تحرر الجسد هو أحد عناصر تطور المسرح في العالم، كون الممثل لا يمكن أن يبقى حبيس لسانه، وعقله فقط على الخشبة، لأن العقل يصدر أوامره للجسد بالتجسيد والتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، التي يطلقها اللسان كذبذبات صوتية.

وقد تناول الكاتب السوري سعد الله ونوس، قضية سجن الجسد، وضرورة تحرره من القيود التي تعيق من تواصله مع الآخر، ومنها:

- دينية
- العادات والتقاليد
- الحاجز نفسي

هذا ما أشار إليه ونوس في مسرحية (طقوس التحولات والإشارات)، عبر جسد /شخصية، (مؤمنة):

الجسد وجود لنزوات وشهوات الرجل، يفقد إنسانيته ويتحول إلى مجرد ركام....أريد يا شيخ قاسم أن أعتق جسدي و أفك عنه هذه الحبال التي تمتص دمه وتقمعه. أن يغدو حرا، وأن يستقر في مداره الذي خلق له.كالورد وأوراق الشجر، كالقمر وأعشاب الأرض، كالغزلان وينابيع السفوح، كالنور وكل ماهو حي في هذا الكون.٢١

ونسأل أيضا...؟؟

هل ساهم الجهل العربي في فهم طروحات أرسطو في كتابه فن الشعر، فلقد فصلوا مفهوم (الحوارية الشعرية) إلى الشعرية فقط، وهذا الانفصال أدى إلى فهم خاطئ، ومنها ترجم العرب الكوميديا بالهجاء، والتراجيديا بالمديح، وفقاً للمفهوم الشعري، دون أن يفهم دلالته المسرحية،(باعتبار أن مصطلح التراجيديا كان مبهماً للمنطقة العربية، ولم يستعمل تعبير مأساة للدلالة على التراجيديا إلا في نهاية القرن التاسع عشر مع دخول المسرح إلى العالم العربي، ومع محاولة تصنيف المسرح إلى أنواع)٢٢، وذلك للتفريق بينهما ،هذا التفسير الخاطئ، أو الفهم الخاطئ ساهم أيضا بعدم تطور المسرح العربي، لأنهم أهملوا الجانب الدرامي في مفهوم أرسطو للحوارية الشعرية،وهذا عكس ما حصل في الغرب الأوروبي الذي أخذ تعاليم أرسطو وانطلق منها ليؤسس لمسرح غربي حقيقي.

ونبقى نسأل......؟؟

هل كان مارون النقاش مسؤولا عن صنع هوية مسرحية عربية؟

هل أضاف المسرحييون العرب شيئا لتجربة النقاش، طوروها مثلا؟

٢١- ينظر، ونوس سعد الله، طقوس التحولات والاشارات، دار الاداب، بيروت- ط٢، ١٩٩٨

٢٢- الياس،ماري- و-قصاب حسن، حنان- المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- مكتبة لبنان ناشرون،ط١، عام ١٩٩٧،ص١٢٣.



هل كانت صدفة أن يكون مارون النقاش مارونيا، ونتعرف على المسرح من خلاله؟ولو كان مسلما،هل كنا سنتعرف على المسرح؟

منذ بدأ المسرح العربي بدأ بقطيعة تامة مع إرثه الثقافي والأدبي، بحيث أننا نجد ما فعله النقاش بترجمة نص من الفرنسية، أو اقتبسه كما يحلو للبعض هذه التسمية، وأسقطه على الواقع العربي، جعل شخوصه عربية، أفرغ النص من كل أشكاله الأوروبية/الفرنسية، وبالتالي أصبح بخيل مولير، أشبه ببخلاء الجاحظ، وفي الصفات يتشابه مع شايلوك شكسبير. بأغلب المنجز المسرحي العربي.

لم يستثمر النقاش أي من المظاهر الفرجوية الشعبية العربية في عمله، بل بدا من حيث ما شاهده بالغرب، وبالتالي همش كل ما قبل ذلك، كل تلك المظاهر الدرامية الموجودة بكثرة في المنطقة العربية، هذه المظاهر التي كانت من الممكن ان تشكل عناصر مسرحية، ذات بعد تأصيلي لشكل المسرح العربي، وهذا عكس ما جاء في خطبته، ومفادها بأننا نحن الأصل وهم الفروع وهم السواقي ونحن الينبوع، رغم انتباهه لذلك في عمله الأخير، في محاولته الاستفادة من حكايات ألف ليلة وليلة، عندما قدم مسرحية (أبو الحسن المغفل). الذي نريد الوصول إليه، أن المسرح العربي بدأ بقطيعة تامة مع كل إرثه الفرجوي الموجود في المظاهر الدرامية، واخذ بتقليد العرض المسرحي الأوروبي بما وصل إليه في الفترة التي شاهده فيها، بعد مخاضات كثيرة وكبيرة، وبعد مذاهب مسرحية أخذت تأكل بعضها بعضا، وبروز تيارات جديدة، لم يتم الالتفات إلى- ما قبل- ما شاهده في أوروبا.

لهذا نجد حضور كبير لموليير في المنطقة العربية، بل أصبح لكل بلد مولييره الخاص، أخذت المنطقة العربية برمتها تردد خطوات النقاش، دون الحفر في أسس هذه التجربة، وبالتالي ارتكبوا الخطأ نفسه الذي ارتكبه النقاش، وساهموا معه بترسيخ مفهوم القطيعة مع المظاهر الفرجوية.

المسرح العربي ما بعد النقاش لم يأت بالجديد الخارق، إن كانت طروَحات أو عناصر فرجوية، أو اشتغالات مسرحية على مستوى العرض المسرحي، بل نجده يكرر تجربة النقاش الأولى في عام ١٨٤٨، إلى الآن من خلال:

١- الاقتباس.

٢- الإسقاطية.

٣- الشكل المسرحي الأوربي.

وهنا نتساءل أين تكمن الاشتغالات الجديدة؟ بمعنى آخر أين هي الإضافات الجديدة على مستوى الشكل المسرحي؟

يجد الكاتب سعدالله ونوس، أن تقديم المسرح العربي بشكل واحد منذ مارون النقاش إلى الآن، حجم من التعريف بالأشكال المسرحية، حصر المسرح العربي نفسه بمفهوم واحد للمسرح، رغم أن هناك مفاهيم مسرحية أخرى(لقد بدأنا

نبحث عن المسرح العربي، بعد أن قيدنا أنفسنا بمسرح واحد، هو الذي يعاني سكرات الموت على حد تعبير جان جينيه. وحين أقيمت في عواصمنا مسارح مشيدة على الطريقة الايطالية، بدأت متاهتنا، وبدأ الخطأ).٢٣

نفهم من كلام ونوس، بأن المسرح العربي لم يفهم الاتجاهات المسرحية بشكل الصحيح، بل بدا مقلدا، واستمر على هذا الخطأ، لأننا لايمكن أن نتحدث عن مفهوم أوروبي للمسرح،

الجديد بأن العرب تعرفوا على تيارات حديثة واتجاهات حديثة، أفرزتها الثورات الفكرية الهائلة، التي حدثت بأوروبا، عرفتٍ أوروبا كيفية توظيف كل ذلك أدبيا وفنيا، وأن تعلن غضبها الفكري، على الحروب من خلال الأدب والفن، سار العرب أيضا على نفس الدرب، وتلك الطروحات طالما أنها تتماشى مع معاناة المنطقة العربية، من ويلات الاستعمار، وتنامي روح المقاومة، وصلت شظايا تلك التيارات، وثم تبنيها، حتى لو كانت لا تتفق مع العقلية الإسلامية والتقاليد العربية، فعل العرب ما فعله النقاش عام ١٨٤٨، مستخدمين أدوات الاشتغال نفسها وأن تغير الزمن، الاقتباس، الإسقاط، الشكل المسرحي، تغيرت اللغة العربية، هذه المرة إلى اللهجة المحلية، وكأنهم بصنيعهم هذا، قد اكتشفوا السر في كيفية التأصيل للمسرح العربي، يعتمد على اللهجة المحلية، الشخصيات حملت أسماء البيئة الجديدة التي ينتمي إليها النص(المغتصب)، والأزياء أيضا.

توظيف ذلك من خلال إسقاط العمل على البيئة التي تقدم العمل، حتى لو كان العمل بعيد تمام البعد عن المشاكل العربية أو البلد الذي يقدم فيه العمل، وبالتالي إفراغ النص الأصلي من شكله الأدبي والمسرحي، وجعله يحمل صفات بيئية جديدة مشوهة.

استمر هذا الحال حتى ما بعد جلاء الاستعمار من البلدان العربية، كل ما فعلوه، كان مارون النقاش قد فعله سابقا، إذن نعيد السؤال:أين الجديد؟

بل، إننا نجد الشيء الأكثر إثارة للانتباه، تعدد الوظائف داخل العرض المسرحي، المخرج/المؤلف/الممثل، هذا تجسد في خطوات النقاش أيضا، النتيجة مازال المسرح العربي لم يتخلص، لا من القطيعة التي انتهجها النقاش مع المظاهر الفرجوية الشعبية، ولا من تأثيرات المسرح الغربي.

لكننا نتساءل، هل المسرح له هوية؟ وأين تكمن؟ في مؤلفيه؟ مخرجيه؟ منابعه؟ مصادره؟

المسرح منذ الإغريق كان مسرحا للحرية، لـ اللاهوية، مسرح قسم وفق المراحل التاريخية كي يحافظ

---

٢٣ - ونوس سعدالله، بيانات لمسرح عربي جديد،دارالفكر الجديد ١٩٨٨،ص٩٥.



على خصوصيته الزمنية، ومقياس ذلك التطور في المسرح،عن طريق الزمن، وما يحمله من تطورات.

لا يمكن أن نضع ستانسلافسكي ومايرهولد وبريشت وآرتو وبيسكاتوروكريك وغروتوفسكي في سياق مفهوم واحد، لأن كل واحد من هؤلاء له مفهومه الخاص أسلوبه، طريقة عمله، وكل هذا يشكل مفاهيم أوروبية لمسارح أوروبية، وليس اختزالهم جميعا بمفهوم واحد.

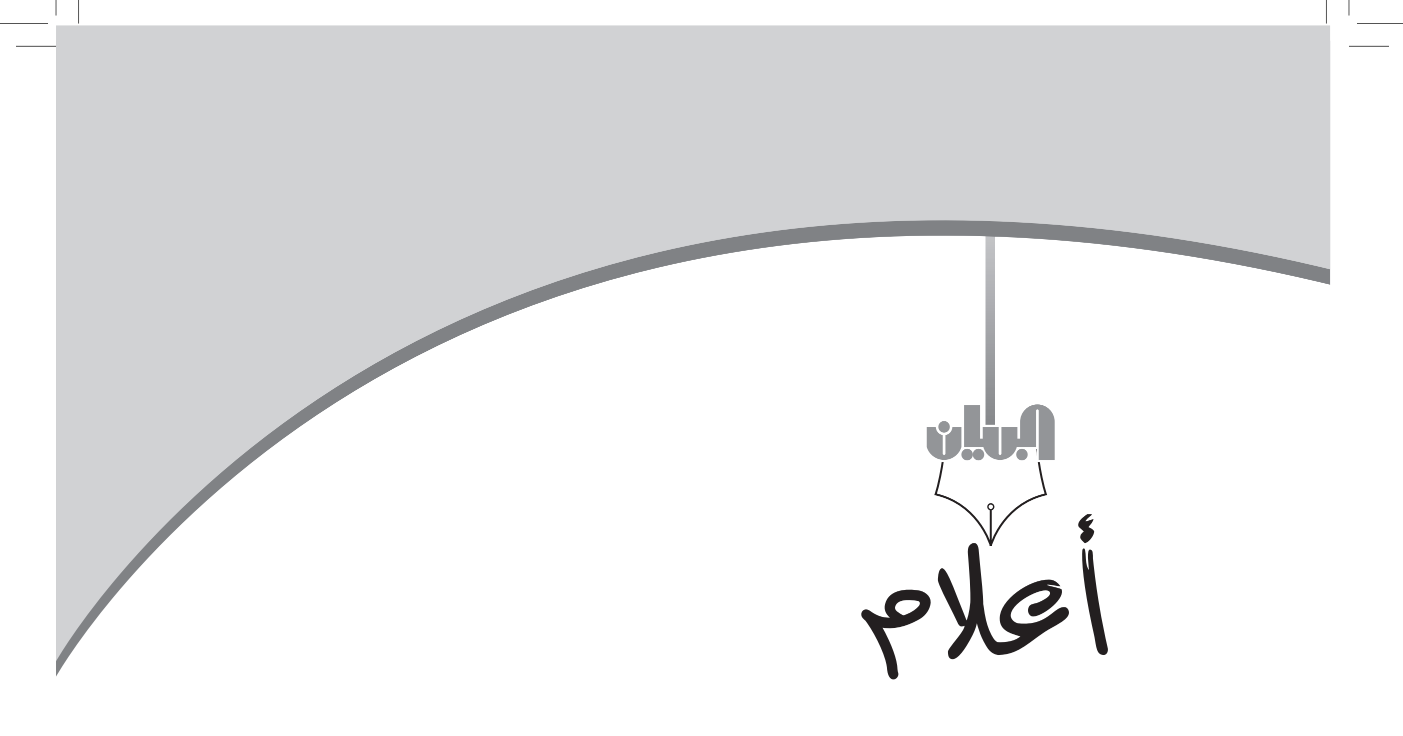
واخيراً نقول....

هل إن المجتمع هو المسؤول عن تطوير وتفعيل الجديد، مناقشته، وإخضاعه لمنطق التحليل، وليس رفضه بالمطلق،أو السلطات؟ لأن ذهنية الشعوب هي المحك الحقيقي في أي تغير يطرأ عليه،(أعتقد أن الثورة الحقيقية في حياة شعب من الشعوب تكمن في التغير العميق لذهنية هذا الشعب في اتجاه تقدمي عصري، وهذا التغيير لن يكون بإزاحة حكم وإقامة غيره أو تبديل قانون ورفع شعار جديد، وإنما يكون في إدخال تغير أساسي على وعي المجتمع وإبدال مفاهيمه حول العلاقات الأساسية بين الإنسان والإنسان وبينه وبين عالمه المادي. ويكون بإقامة نظرة جديدة في المجتمع تنطلق من مفاهيم وقيم العلم والفكر شاملة لكل الممارسات والعادات والمعتقدات التي لم تعد تأتلف مع منطق العصر ومنطق العلم الذي بنيت عليه كل الإنجازات الكبرى المذهلة في هذا العصر).٢٤

---

٢٤ - إلياد مرسيا - المقدس والمدنس- ترجمة عبدالهادي عباس المحامي- دار دمشق -ط١ ١٩٨٨-ص ٥.




البيان
أعلام



الشيخ عبد العزيز بن حمد المبارك
من أوائل المدرسين في المدرسة المباركية في الكويت
(١٢٧٩هـ - ١٣٦٠هـ)

بقلم: معاذ المبارك *

يعتبر الشيخ عبد العزيز من أشهر العلماء في الخليج والجزيرة العربية فهو شاعر مبدع وعالم جليل تخرج على يده علماء من الأحساء والكويت ودبي والعراق، حيث قام بالوعظ والإرشاد في هذه البلدان فهو العالم الجليل الشيخ عبد العزيز بن حمد بن عبد اللطيف بن مبارك المبارك ولد بالهفوف في حي الرفعة.

تلقي تعليمه الأول بها على يد والده وأعمامه ومشايخ أسرته آل مبارك، نشأ نشأة صالحة في كنف والده الذي تولى تربيته ورعايته منذ الطفولة فحفظ القرآن الكريم ولم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره وقد تميز منذ نشأته بذكاء وحضور البديهة رحل في طلب العلم إلى أم القرى مكة المكرمة بصحبة والده وكان عمره آنذاك أربعة عشر عاماً فحظي بمجالسة العلماء وحضور الحلقات العلمية الكثيرة هناك، تتلمذ على يد كثير من علماء مكة كالشيخ عبد الله الزواوي، والشيخ سليمان زهدي وغيرهم من المدرسين في الحرم المكي، ثم عاد إلى الأحساء وانكبّ على مزيد من تحصيل العلوم، فدرس على يد عمه الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف والشيخ إبراهيم بن عبد اللطيف، وعلى الشيخ عبد الله بن أبي بكر الملا وغيرهم من العلماء التي كانت تزخر بهم الأحساء في ذلك الوقت.

وبعد وفاة والده الشيخ حمد بن عبد اللطيف سنة ١٣٢٠هـ تولى الإمامة في مسجد الديرية الواقع بالرفعة، ثم قام بالتدريس في مدرسة الشهارنه الواقعة بالرفعة بالقرب من مسجد المويلحية، وكان إضافة إلى سعة معارفه

---

* باحث من السعودية.



في العلوم الشرعية واللغوية موهبة شاعر وذا فقه أديب وقد خلف بجانب ما كتبه في الفقه شعراً ضم ديوان شعراء هجر شطراً من شعره الدال على علو شأنه في هذا المجال وكان يدرس الفقه والعلوم الشرعية وقد تتلمذ على يده جملة من المشايخ والعلماء الأفاضل منهم:

(١) الشيخ إبراهيم بن علي المبارك المتوفى سنة ١٣٩٣هـ والذي رافق الشيخ عبد العزيز في رحلته إلى العراق عام ١٣٢٤هـ.(١)

(٢) الشيخ محمد بن إبراهيم المبارك.

(٣) الشيخ ثاني بن منصور آل بوعينين من أهالي مدينة الجبيل.

(٤) الشيخ محمد بن علي آل عبد القادر، إمام مسجد السنيدي بفريق (السياسب) بالمبرز، وهو من طلبة العلم المعروفين، ورغم أن بصرة قد كف إلا إنه حفظ القرآن الكريم، توفي سنة ١٣٦٩هـ.

(٥) الشيخ مبارك بن عبد اللطيف المبارك.

(٦) الشيخ عبد الرحمن بن علي المبارك.

(٧) الشيخ عبد الرحمن بن إبراهيم المبارك المتوفي ١٤٠٩هـ

(٨) الشيخ محمد بن عبد اللطيف المبارك وقد درس عليه أيضاً في المدرسة الأحمدية في دبي.

(٩) الشيخ محمد بن أحمد بن حسن الخزرجي من أهالي أبو ظبي وقد أقام سنتين بالأحساء يطلب العلم ويعمل حالياً وزيراً للأوقاف والشؤون الإسلامية بدولة الإمارات العربية المتحدة(٢) وقد درس عليه أيضاً في المدرسة الأحمدية في دبي.

(١٠) ابنه الشيخ عبد الله بن عبد العزيز المبارك الذي اشتهر بتميزه وسعة أفقه مما جعل جلالة الملك عبد العزيز رحمه الله يختاره أول قاض في مدينة الظهران لمدة سبعة عشر عاماً ثم طلبه بعد ذلك الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة حاكم البحرين لكي يكون مميزاً قضائياً هناك ويبدو أن صحبته لأبيه كانت متصلة فهو معه يطلب العلم ويرافقه في رحلاته حتى تلك التي كان والده يزور أو يعلم في دبي(٣).

(١١) ابنه الشيخ عبد اللطيف بن

---

(١) مقابلة مع ابن أخته الشيخ محمد بن عبد اللطيف المبارك.

(٢) مقابلة مع أخيه الأديب الشيخ أحمد بن علي المبارك.



عبد العزيز، المبارك، وقد أفاد من علم والده إفادة واسعة مما أهله لأن يدرس في المدرسة الأحمدية.

(١٢) ابنه الشيخ أحمد بن عبد العزيز المبارك القاضي بالمنطقة الشرقية بالظهران ثم رئيس القضاء الشرعي أبوظبي والذي أسسه في أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة.

(١٣) الأديب الشيخ أحمد بن علي المبارك السفير بوزارة الخارجية سابقاً وصاحب النشاط العلمي والأكاديمي، وصاحب الأحدية الأحسائية التي يسطع علماً وأدباً في سماء الأحساء كل ليلة أحد من كل أسبوع.

(١٤) الشيخ أحمد بن سعد المهيني.

(١٥) الشيخ عبد الوهاب بن حسين الفضل، وهو من أهالي قرية جليجلة يتولى إمامة مسجدها الكبير ويخطب في هذا المسجد أربعون سنة.

(١٦) الشيخ عبد الله بن إبراهيم الأنصاري وهو من أشهر علماء قطر والخليج.

(١٧) الشيخ علي الخليفي من أهالي قطر.

(١٨) محمد الكعبي من أهالي قطر.

(١٩) الشيخ عبد الله الدلامي من أهالي المبرز، وهؤلاء الثلاثة يذكرهم الشيخ عبد الوهاب الفضلي بأسمائهم حينما قابلته ولكنه أيضاً يذكر غيرهم بأسمائهم الأولى ربما لطول العهد وبعد المدة ويذكر منهم رجلين، أحدهما عيسى من أهالي البحرين والآخر من أهل عدن يدعى أحمد، وهو بالتأكيد يثبت من كانت له بهم صلة شأن كل الدارسين فالطلب يحتفظ في ذاكرته بمن يحتك بهم ويتناقش معهم أما غيرهم فلا يبقون في الذاكرة طويلا.

---

(٣) ويروي الشيخ محمد بن يوسف الشيباني أن الشيخ عبد الله بن عبد العزيز كان يقرأ الحديث ويقوم الشيخ عبد العزيز بن حمد بشرح هذه الأحاديث شرحا وافيا إلى غير ذلك من دروس الفقه والوعظ ولا يقتصر حضورهم على الرجال فقط وإنما كانوا يخصصون أوقاتا للنساء فيجلسن خلف ستارة يستمعن لهذه الدروس والمواعظ ومن النساء اللواتي يحرصن على الحضور كلثم بنت الشيخ أحمد بن شيب وعفراء بنت سلطان من قرابة محمد عبيد البدور وفاطمة بنت ابن حارب وكانت هذه النساء من الفقيهات المطلعات في علوم الدين وخاصة فقه النساء كتاب أعلام من الإمارات صفحة ٤٣ للأستاذ والأديب إبراهيم محمد بو ملحة.



(٢٠) الشيخ رمضان بن فرحان الصالح ١٣١٢هـ - ١٣٩٠هـ وقد تولى الإمامة في عدة مساجد، فقد كان إماماً في أحد مساجد الظهران ومسجد ربده في حي الصالحية، ثم مسجد الجبر في الصالحية، وقد رتبت هذه المساجد التي أم بها زمنياً لأنه تولى إمامة مسجد الجبر في أواخر أيامه التي عمرها بالعلم وإمامة الناس. كان ذا صوت حسن، جهوري يسمع من مسافة بعيدة، وهذا بحد ذاته ميزة له إذا علمنا أن مكبرات الصوت لم تكن معروفة في ذلك الوقت، والإمام حين يكون جهوري الصوت جميله، يدعو الآخرين للصلاة والإتمام به دون كلفة وقد تعرف على الشيخ عبد العزيز وانضم إلى حلقته عندما كان الشيخ يلقي دروسه في مدينة بالبصرة ثم انضم المذكور إلى الشيخ ولازمه وعاد معه إلى الأحساء ولازمه إلى أن توفي رحمه الله.

(٢١) الشيخ عبد الله بن محمد بن فهد الشعوان وكان الشيخ الشعوان من رواد التعليم في الأحساء الذين عملوا في التعليم الرسمي، واختياره لتولي هذه المهمة دليل على علم واسع وشخصية قوية أهلته لأن يعلم في أول مدرسة ابتدائية افتتحت عام ١٣٥٦هـ.

(٢٢) عبد الوهاب بن أحمد بن سيف المسيب طالب علم من أهالي قرية الشعبة توفي رحمه الله عام ١٤١٥هـ.

(٢٣) الشيخ محمد بن سيف الراشد وهو من أهل قرية الوزية بالأحساء وهو إمام مسجد أبو سيف أول مسجد بني سنة ١٣٦٥هـ وبناه بعد استقراره في الوزية بسنة وتولى إمامته إلى أن توفي في شهر ذي القعدة ١٤٠٩هـ.

وفي عام ١٣٠٧هـ توجه بصحبة عمه الشيخ راشد بن عبد اللطيف، وابن عمه الشيخ عبد اللطيف بن عبد الله، إلى مكة المكرمة للحج، وكانت عودتهم عن طريق حائل مقر ولاية الأمير محمد العبد الله الرشيد حيث نزلوا ضيوفاً عنده، ونالوا من إكرام الأمير وحسن مجالسته الكثير.

ظهر نبوغ الشاعر في مجالس الأمير وتجلى ما تنطوي عليه نفسه من قوة العارضة وورود الحجة وحسن الرأي فطلب منهم الأمير إطالة المكث وأقاموا هناك مدة تسعين يوماً وفي عودتهم مروا بالقصيم وتوالت عليهم الدعوات فقد دعاهم الوجيه محمد آل بسام من أهالي عنيزة والوجيه حسن بن مهنا من أهل الأمارة في بريده وكانوا في جميع دعواتهم محط أنظار ومحل

احتفاء.

وبعد ذلك توجهوا إلى المدينة المنورة وزاروا أديب الحجاز الشيخ عبد الجليل براده.

وبعد عودته من الحج وفي حدود سنة ١٣١٦هـ توجه بصحبة عمه الشيخ راشد إلى الخليج العربي وقد بدأا بزيارة جزيرة) «البحرين» ونزلا في ضيافة حاكمها الشيخ عيسى بن علي آل خليفة (ت ١٣٥١هـ) الغني بشهرته عن التعريف فأكرم وفادتهما وأقاما عنده مدة طويلة داعيين فيها إلى الله تعالى ناشرين العلوم الشرعية ومناديين إلى محاربة البدع والخرافات التي بثها الدجالون والانحرافات التي جلبها المستعمرون إلى بلاد الإسلام فكان لجهادهم العظيم أعظم الأثر في مقامة هذه الضلالات وكانت صلاتهم بالأفاضل من أسرة آل خليفة صلات محبة ود وصداقة متبادلتين يعبر عن هذا المعنى الشاعر الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة في أغلب شعره وقد تتلمذ على الشيخ عبد العزيز جملة من طلبة العلم من أهالي البحرين صاروا فيما بعد قضاة، ومرشدين، منهم الشيخ عبد اللطيف بن محمد آل سعد، والشيخ عبد الله الصحاف، والشيخ جاسم بن مهزع وغيرهم من العلماء الأفاضل.

ثم دعاهم الشيخ مكتوم بن راشد آل مكتوم حاكم دبي آنذاك لزيارته فأجابوا الدعوة، ثم تجولوا إلى مدن الساحل فترة يرشدون، ويعلمون، ويباحثون أهل العلم والحكم في هذه البلاد داعين إلى الحق، وحاثين على ما فيه الخير وصلاح المسلمين، وفي دبي أقام الشيخ أحمد بن دلموك مدرسته المعروفة (المدرسة الأحمدية). وأسندها إلى الشيخ عبد العزيز بن حمد وجلب إلى التدريس فيها عشرات المدرسين من الأحساء والبحرين والعراق ثم توجهوا إلى العراق، ونزلوا ضيوفاً على آل سعدون، رؤساء قبيلة المنتفق المعروفة في عموم الجزيرة، فأقاموا عند فالح باشا زعيمهم وكان عامة الناس بحاجة إلى من يرشدهم، ويأخذ بأيديهم إلى المحجة البيضاء والصراط المستقيم فكانوا منارة يهتدي بها السائر وقد بلغت مكانتهم الذروة بين أهل العراق عامة، وشدا أحد شعرائهم بقصيدة عصماء سنوردها فيما بعد، يثني فيها على الشيخ عبد العزيز، ولما عزموا مغادرة العراق، التمس أهلها منهم البقاء فاعتذروا بانشغالهم بالدعوة إلى الله غير أنهم ألحوا عليهم بالبقاء لحاجتهم الماسة لهم، فوافق الشيخ عبد العزيز على الإقامة بينهم في فصل الشتاء من كل عام، والعودة



في فصل الصيف إلى الأحساء، وقد تولى أمور القضاء في زمن فالح باشا في منطقة مشيختهم الخميسية(٤).

تدريسه في المدرسة المباركية بالكويت

في عام ١٣٢٨ هـ رحل إلى الكويت بدعوة من حاكمها الشيخ مبارك آل صباح وقام بالتدريس في المدرسة المباركية وقد زامله في هذه المدرسة مشاهير أهل العلم والأدب ومنهم: الشيخ حافظ وهبه، والشيخ عمر عاصم الأزميري (وهو من نواحي تركيا)، ومصطفى لطفي المنفلوطي(٥)، والشيخ نجم الدين الهندي، والشيخ محمد الهيتي والشيخ عبد الله نوري (الموصلي) والسيد عبد القادر البغدادي، والأستاذ عبد الملك بن صالح المبيض، وغيرهم ممن تصدوا للتدريس في هذه المدرسة والشيخ لم ينفك عن طلب العلم يبحث عن العلم في صدور العلماء يجالسهم ويأخذ منهم ويأخذون عنه، وممن عرف وصحب هناك ويأخذون عنه:

١- الشيخ أحمد الفارسي.

٢- الشيخ عبد الله بن خلف الدحيان الأديب الكويتي البارز المتوفى سنة ١٣٤٨هـ.

٣- الشيخ يوسف بن عيسى القناعي رائد النهضة التعليمية في الكويت المتوفى سنة ١٣٩٣هـ.

حدثني العم الشيخ أحمد بن علي المبارك عن سبب توجه الشيخ عبد العزيز إلى الكويت فقال: إنه في سنة ١٣٢٨هـ أرسل الشيخ مبارك آل صباح حاكم الكويت آنذاك إلى العالم الجليل الشيخ إبراهيم بن عبد اللطيف آل مبارك عالم المالكية في المنطقة وعميد أسرة آل مبارك يطلب فيه أن يبعث إلى الكويت من يعلم الناس دينهم وأن يطفئ الفتنة التي حدثت بين أهل الشرق وأهل القبلة وهما حيان كبيران في الكويت فوقع الاختيار على الشيخ عبد العزيز بن حمد بما يتصف به من ذكاء وفطنه وحسن تصرف وسمت وحجة حاضرة وقد وفقه الله في هذا الإصلاح.

---

(٤) ذكر ذلك كتاب إمارة المنتفق وأثرها في تاريخ العراق والمنطقة الإقليمية ١٥٤٦م -١٩١٨م للدكتور حميد السعدون، الناشر (دار وائل)) عمان - الأردن.

(٥) كتاب دراسات كويتية للأستاذ فاضل خلف - الطبعة الأولى.



ومن الكويتيين الذين درسوا على الشيخ

١- سمو الشيخ عبد الله السالم الصباح أمير الكويت السابق ذكر لي ذلك العم الشيخ أحمد بن علي المبارك رحمه الله.

٢- الشيخ عبد العزيز قاسم حماده قاضي الكويت ومن أشهر أدبائها المتوفى سنة ١٣٨٢هـ.

٣- الشيخ القاضي أحمد عطية الأثري.

تردد الشيخ عبد العزيز الكويت معلماً ومفتياً، وقد كانت آخر مرة يزور الكويت فيها عام ١٣٥٣هـ، وكانت بدعوة من سمو أميرها الشيخ أحمد الجابر آل صباح وفي هذه الزيارة مضى على منهجه في التدريس والوعظ والإرشاد فهو يرى أن التعليم وتثقيف الناس أولى واجباته وعليه أن يظل يمارس ذلك حتى آخر نفس ثم وجهت له دعوة مجموعة من أولاد فالح باشا السعدون بالعراق ولكنه عرّج في زيارته هذه على الكويت وكان بصحبته ابنه الشيخ أحمد بن عبد العزيز أقام بها نصف شهر ثم مرّ بالزبير بدعوة من وجهائها، ثم قصد البصرة وقد وجهت إليه في هذه الرحلة اسئلة علمية كثيرة من أهالي الكويت والعراق أجاب عليها إجابات شافية وجعلتهم على بينة من أمرهم، وقد أقام بالعراق ثلاثة أشهر تجول خلال في ربوع العراق وهو في زيارته يدعو إلى الله ويجيب على الأسئلة ويزرع شجرة الثقافة في كل ميدان وحقل ويدرس العلوم الشرعية(٦).

وبعد ذلك توجه إلى دبي بدعوة من الوجيه أحمد بن دلموك الذي يعتبر من أكبر رجالات دبي الذي أسس المدرسة الأحمدية وكانت دعوته للشيخ بهدف التدريس بها، وقد تخرج على يده كثير من الطلاب الذين توسعوا وصار يشار لهم بالبنان في منطقتهم، ومنهم(٧):

١ الشيخ خميس بن راشد.

الشيخ أحمد بن حسن الخزرجي قاضي دبي.

الشيخ مبارك بن علي الشامسي قاضي دبي وأديبها.

---

(٦) تدريب السالك لأقرب المسالك تأليف المترجم له.

(٧) مقابلة مع الشيخ محمد بن عبد اللطيف المبارك.



الشيخ محمد نور سيف(٨).
الشيخ سيد محمد الشنقيطي الذي أصبح قاضيا في دبي.
الشيخ أحمد بن حمد بن سوقات، وهو طالب علم وأديب.
الشيخ حمود بالشوارب.
الشيخ عبيد بن سيف.
الشيخ خلفان بن جدعوه وقد ذكر لي الشيخ عبد الله بن إبراهيم المبارك بأنه شاعر، وله ديوان مطبوع.
وقد طلبه الملك عبد العزيز الملك عبد العزيز عام ١٣٤٠ هـ، وذلك للمذاكرة ومناقشته في بعض الأمور الدينية فتوجه إلى الرياض وكان له مع الملك مجلس مثمر زار الشيخ عبد العزيز رحمه الله الهند مرتين الأولى للدعوة والثانية للعلاج وقد أرسل إلى والده وهو بالهند رسالة ضمنها قصيدة شعرية سنوردها فيما بعد.

وفاته:

مرض رحمه الله في سنة ثمان وخمسين وثلاثمائة وألف من الهجرة واشتد به المرض من أول شهر ذي الحجة وفي ليلة عرفة من عام ١٣٦٠هـ يقول: ابنه الشيخ أحمد في ترجمة والده في كتاب الشيخ عبد العزيز (تدريب السالك) استدعاني، وأخبرني بأنه يحس بدنو أجله وزاد في وصيته، وتنهد قائلاً» : لم أأسف على شيء من هذه الدنيا أسفي على علم بين جوانحي، لم أورثه لكم يا أبنائي « ثم أجهش بالبكاء وقال» : إني أخشى أن يقال لي (يأيها الذين آمنوا لم تقولون مالا تفعلون) فكم أمرت نهيت وخوفت وأرشدت على المنابر وغيرها فأخشى أن أكون فَرَّطت في بعض ما ذكرت ولكني أرجو رحمته «ثم أمرني بقراءة

(٨) هو العالم الجليل الشيخ محمد نور سيف بن هلال المهيري يرجع له الفضل في نشر التعليم في دبي، ولد عام ١٣٢٣هـ في دبي رحل إلى مكة برفقة والده ودرس هناك العلوم الشرعية على يد مشايخها الأفاضل أمثال الشيخ محمد العربي التباني والشيخ عمر حمدان وغيرهم ودرس كذلك في مدرسة الفلاح بمكة المكرمة وفي عام ١٣٥٧هـ أسند إليه الشيخ سعيد بن مكتوم حاكم دبي في ذلك الوقت مسؤولية إدارة المدرسة الأحمدية بالإضافة على نظارته على مدرسة الفلاح التي أنشأها الشيخ محمد علي زينل عام ١٣٤٦هـ توفي رحمه الله عام ١٤٠٣هـ بالإضافة على علمه في العلوم الشرعية فهو شاعر له قصائد كثيرة، كتاب أعلام من الإمارات ٢- للشيخ محمد نور، رائد التعليم في الإمارات تأليف الأستاذ إبراهيم محمد بو ملحة.



سورة الأنعام وتوفي في نفس الليلة طيب الله ثراه».

خلف بنتاً واحدة وهي (لطيفة) وخمسة أبناء هم: عبد الله وعبد اللطيف وأحمد، وإبراهيم، وراشد، وقد تزوج خمس زوجات هن:

١- زهيه بنت مشيان بن زيبان الخالدي من بني خالد بالعراق.

٢- شريفة بنت الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف مبارك.

٣- لولوة بنت الشيخ عبد الرحمن الغنام.

٤- عائشة بنت عبد الرحمن الأشرم من أهالي دبي.

٥- دلال بنت عبد الرحمن السعدون.

له مؤلف (تدريب السالك لقراءة أقرب المسالك إلى فقه الإمام مالك) وقد طبع مرتين وقام بشرحه الشيخ محمد الشيباني من علماء موريتانيا وهو في أربعة أجزاء كبيرة وقد قامت الأستاذة فاطمة بنت محمد الخراز بدراسة أكاديمية حول الشيخ عبد العزيز بن حمد (حياته وشعره) نالت بها رسالة ماجستير في الأدب - من جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض - كلية اللغة العربية- قسم الآداب.

يعتبر الشاعر الشيخ عبد العزيز بن حمد آل مبارك أحد أبرز شعراء الجزيرة والخليج، حيث نظم في جميع أغراض الشعر، ما عدا الهجاء، ويمكن الرجوع إلى أغلب شعره في كتاب شعراء هجر.

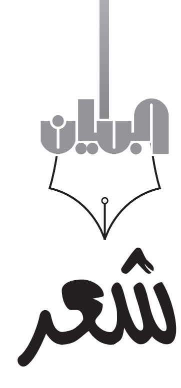
وفي شعره يكشف عن موهبة شاعر وحسن أديب وثقافة تاريخية واجتماعية، فأنت تجده يمسك بناصية اللغة، يطوعها فتطيعه ويقودها فتنقاد إليه انقياداً تاماً وهو يذكر قصر غمدان ومن أبطال التاريخ يذكر سيف بن ذي يزن وجفران وعمرو بن معد يكرب والحطيئة وعنترة وغيرهم، وهو بذلك يحيطك بتاريخ الجزيرة وجغرافيتها ولا يفصل بينهما لأن الجغرافية تشير مع التاريخ والتاريخ لا يتحقق إلا على الأرض. (٩)

رحم الله الشيخ عبد العزيز فقد كان شاعراً كبيراً له مكانته العلمية.

---

(٩) سلسلة أعلام الفكر البحريني (٣) واسطة العقد بين أدب الشيخين: الشاعر محمد بن عيسى آل خليفة صفحة ١٦٩ للأستاذ- مكي.





شعر



حماة الكويت

نوال المقيحط *

كـويـتُ يـا بلادَنا وذُخرنا وفخرَنا
ومجـدنا الأكيد

لك فدىً أرواحُنـا وكلُّ غالٍ عندنا
لعُمـركِ المديد

رمالُ تِبْرٍ حُـرّة وقلبُكِ المجـرة
بأفـقٍ بعيد

تُرَسِّخينَ عِزَّنا والخيرُ من إلهِنا
دَومًا لنـا يزيد

أميرُنـا للبِرِّ وحُبُّه كالبحـرِ
وعقلُـهُ سَديـد

طلعتُـهُ بهيَّـهُ ونفسُهُ وفِيَّـهْ
وعهـدُهُ رغيد

وتُغدِق الجِنان وتعزفُ الألحان
للوطن السعيد

نُحيطُهُ بالعزمِ والصبرِ ثم الحزمِ
وكلنا مُريد

نُثَبِّتُ الأركان ونرفع البنيانْ
نعيشُ من جديد

وتبهج الألوان والأملُ النشوان
الوطنَ الفريد

نصدُّ عن ترابنا يفرُّ من حِرابنا
عدُّونا الطريد

---

* شاعرة من الكويت.



نُؤَمِّنَ الأجيال والأمَّ والأطفال

من غاشم عنيد

كويتُ أنتِ الفخرُ يَبزُغُ منكِ الفجرُ

والرأيُ الرشيد

أصيلةٌ جميلةْ وحُرةٌ نبيلةْ

تاريخُكِ المجيد

هيا افتِلوا السواعدْ ولِلوَنَى نُباعدْ

للعملِ المفيد

نذُودُ عن كويتِنا لمجدِها ومجدِنا

ونرفعُ النشيد

نُسلِّح الأوطانْ بالعلمِ والإيمانْ

ونطلبُ المزيد

أيا كويت دوماً تساعدينَ قوما

من عالمٍ بعيد

بادرتِ في الخطوبِ للهفة المكروبِ

والكهلِ الوليد

تهفو لك القلوبُ وكلنا نذوبُ

حُبًّا وللوريد

بالروح نفتديكِ نفوسنا تحميك

وكلُّنا الشهيد

* * *



حواشٍ من كلام الصباح

د. يوسف شحادة *

١

في الطَّريق إلى الهاويَةْ
تَهاوى الطَّريقُ عَلَيَّ
وَأَسْقَطَني مَرَّةً في حَواشِي اليَقين
وَأُخْرى عَلى صَفَحاتِ الظُّنون!!

٢

أَكْرَهُ الغابَةَ حينَ العُرْيُ يَغشاها
وَحينَ الأُفُقُ يَحْني رَأْسَها
كَيْ يَتَعَرّى مِن عَصافيرِ الصَّباحْ
وَأُحِبُّ الطَّيْرَ حينَ الطَّيْرُ
يُهْدي الغابَةَ الغَرْقى بِسَلْواها
جَناحَ الفِتْنَةِ المُحْتَشِمَةْ..

٣

قَبْلَ أنْ تُشْعِلَ الأُفْقَ
بالكَلِماتِ الشَّقيَّة
ضَعْ قَدَمَيْكَ المُدَمَّيَتَيْنِ

---

* شاعر من فلسطين مقيم في بولندا



عَلَى صَخْرَةٍ صُلْبَةٍ بارِدَةْ..

٤

قَبْلَ أنْ تُطْلِقَ حَرْفا

مِنْ لِسانِكْ

جُسَّ عَقْلَكْ

وَاحْتَرِسْ مِنْ أنْ يَخونَكْ..

٥

كي تَعُدَّ الخِياناتِ في دَرْبِكَ المُتَوالي

عَليْكَ حِساب النُّجومِ وأشْباهِها

كَوْكَباً كَوْكباً

كي تَعُدَّ الصَّداقاتِ في لَيْلِكَ المُتَواني

عَليْكَ حِساب أَصابعِ كَفِّكَ ناقِصَة

إصبَعاَ إصبَعاَ...

٦

خِيارُكَ الأوّلْ..

خِيارُكَ الثاني..

خِيارُكَ الثالِثْ..

لا تَنْتَظِرْ قافِيَةَ الأَوّلْ!

لا تَنْتَظِرْ قافِيَةَ الثاني!

لا تَنْتَظِرْ قافِيَةَ الثالِثْ!

حَسْبُكَ أنّكَ انْتَظَرْتَ

مَوْتَ آخِرِ الخِياراتِ...



٧

عِنْدَما تَشْتَهي رَأْسَكَ الفِكْرَةُ العابِرَةْ
شُدَّها وَاعْتَصِرْ حُلْمَها
قَبْلَ أَنْ يَحْتَسِيها سُعارُ النُّعاسْ..

٨

بَعْدَ أنْ تنثُرَ أَشْواقَ صَلاتِكْ
فِي نِهاياتِ الرَّحيلِ
ارْجِعْ إِلى أوّلِ سَطْرٍ
مِنْ وَصاياكَ الأَخيرَةْ.



شعر

نحن نخجلُ من الحبِّ ولا نخجلُ من الكره!
نحن شيءٌ مخجل

جيهان بركات *

بين الخَشيةِ والعِصيان
أخشى..
إن في ليلي آنستُكَ حُلْمًا
أن تكسوَ وجهي نفْحاتٌ من نورٍ
تجلوَ ما أمضيتُ نهاري أخفيهِ
من مكنونٍ بين القلبِ وبينَكْ

أخشى..
أن ينزلقَ المفتونُ لساني
في ذروةِ نشوةِ أحلامي
يترنمَ في خَدَرٍ باسمِكِ

أخشى..
أن يكتشفوا إن غنيتُ هواكَ
الآهَ الـ هامتْ في أحبالي الصوتيةِ
تشدو
وتلونُ نبْراتي
وتموْسقُ ذِكرَكْ

أخشى..

---

* شاعرة من مصر.



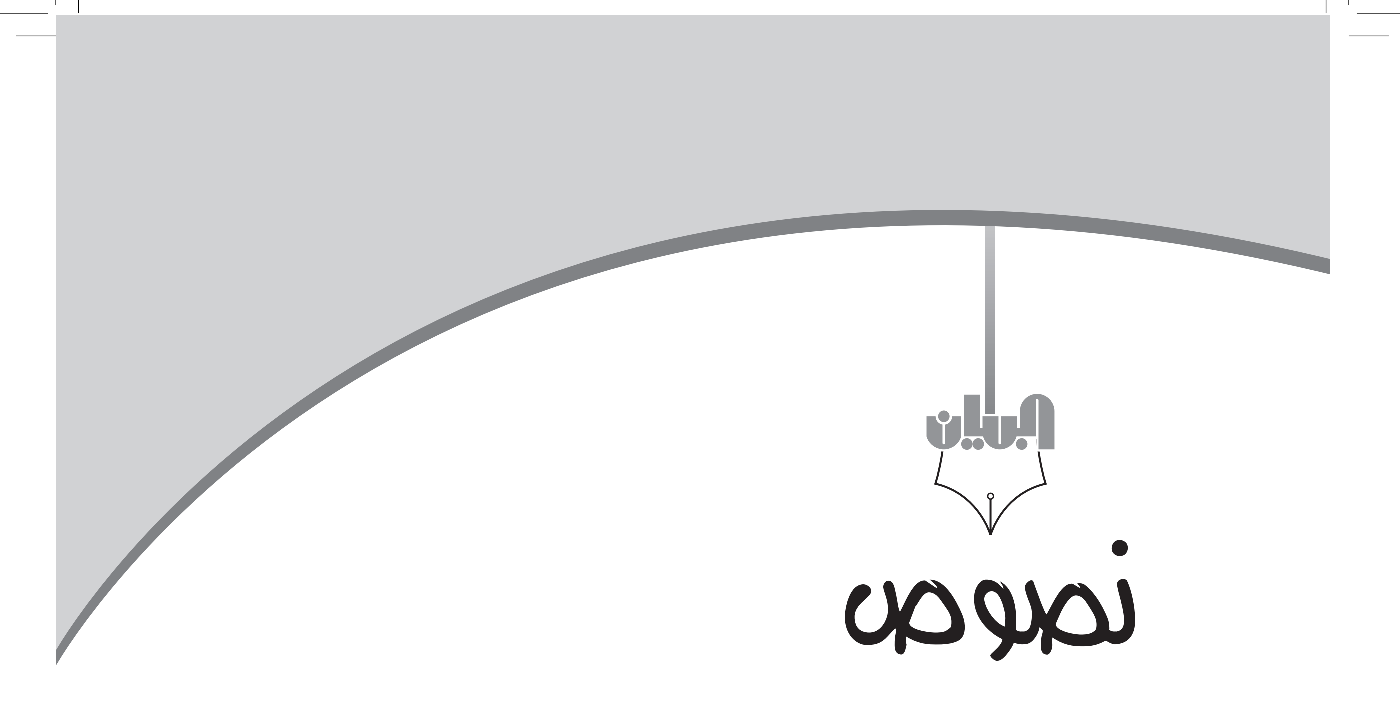
أن تعكسَ مرآتي صورتَكَ
المخبوءةَ في أعماقي
فتراها عينٌ
قد تعرفُ رسمَكْ

أَ وَ جُرْمٌ أني أحببتُكَ
في زمن
لا يُخْجَلُ من كُرْهٍ فتَّاك فيه
بل يُخْجَلُ من حبٍّ أعزَلْ؟!

ما ضرَّ العالمَ لو أني
أحببتُكَ جهرًا؟
أو أني
حطمتُ تماثيلَ الصمتِ
المحتلةَ أضلاعي؟
هدَّمتُ قرابينَ الموروثِ
وحررتُ السَّدَنةَ
من قهر الكُهَّانْ؟

ما ضرَّ العالمَ لو أني
أشهرتُ بوجه الكفرِ بهِ
إيماني؟
وشهدتَ بأني
أتممتُ النعَمةَ للقلبِ الآنَ
وأكملتُ الروحَ
وأعلنتُ العِصيانْ؟




البيان
نصوص

تباريح عاشق

بقلم د. محمد حسان الطيان *

(هذه رسالة أرسلتها إليها.. ثم عزَّ عليَّ أن أستأثر بها دون القارئ
عله يرثي لحالي...أو يقع في حب من أحببت!)

صدقتِ أَنا الصبُّ المُصَاب الَّذِي بِهِ ... تباريحُ حبٍّ خامرَ القْلبَ أَو سحْرُ

مليكتي الغالية..

أحببتُك كما لم يحب محبٌّ حبيبة..

وهمتُ فيك كما لم يهِمْ عاشق بعشيقة

وأخلصت لك من الود ما لو وزع على أهل العشق والودِّ لكفاهم..

كلما فرغت لنفسي رأيتني أفكر فيك..

وكأن هذا الكون على سعته ليس فيه سواكِ!

وكلما خالطت الناس وجدتني أبحث عنكِ..وأتطلع إليكِ..أفتش في وجوههم علّي أراكِ!..أو أرى من يراكِ.. بل لعلي أفوز بأثارةٍ منكِ..والقليل منك وإن قلَّ كثير..

قليلٌ منكِ يكفيني ولكن قليلكِ لا يقال له قليلُ

وكلما سنحت سانحة.. أو لمعت بارقة.. أو حانت مني حانية.. كنت أنت المسيطرة، وأنت أنت المالكة.

تمتلكين مشاعري.. وعواطفي وخواطري..

فأخلص لك مناغاتي..ومناجاتي وموافاتي..

---

* أكاديمي من سوريا مقيم في الكويت.



أنتِ الشفاء لنفسي.. أنتِ الدواء لروحي.. أنتِ العطاء لذاتيَ

وأنا فيك ساهم أفكر.. وعاشق أتأمل.. ومطرق أتبصر.. ومصغٍ أتدبَّر

أتأملكِ.. أستبصرك.. أتدبرك.. أستعظَمك!

أدندن باسمك في سري وجهري.. وخلوتي وجلوتي.. ونومي ويقظتي..

فأنت على كل حال معي... وإني على كل حالٍ لكِ.

كم عرضت عليَّ الحِسان فأبيتُها..

وكم طافت بي العرائس فنبذتُها..

وكنت كلما حانت مني التفاتة لغيرك، أو نظرة إلى سواكِ، ارتد الطرف إليَّ حسيرا كليلا.. وعاد القلب إليك مستسلما عليلا..

كنت إذ ذاك كمن أضاع في البيداء نفسه.. بل كم فقد رشده وركب غيَّه..فاختل كل شيء عنده. ثم إذا عاد إليه رشده لم يجد نفسه إلا فيك.. ولم يلفِ أنسَهُ إلا بقربك.. ولم تسعد حياته إلا بوصلك!

والويل كل الويل لمن تسوِّل له نفسه أن يعرض لك بسوء أو همز أو لمز، إنني الحامي الذائد عنك.. وعن حماك.. أصليه من لاذع القول ما لا يطيق.. وأذيقه من جارح الكلم ما لا يحتمل.

لا تلوموا عاشقا

برَّح الشوق بقلبهْ

كلما لاح له

طيفها لاذَ بقربهْ

همُّه رفعتُها

وسَناها يرتقي بهْ

على أني – والإنصاف شريعة – لست المتبتل الوحيد في محراب محبتك، فكم هامت فيك قلوب! وكم سطرت فيك قصائد! وكم فتنت فيك عقول! وأنا مع كل ذلك مقيم على حبك، عاكف على التغني بك، هائم في دنياك ونعماك.

بل أنا يا حبي أحبك، وأحب من يحبك، وأوصي كل من أهوى بحبك، وأرجو العالم كله أن يحبك.

إن مناي وغايتي أن تشغلي كل قلب كما شغلت قلبي، وأن تفتني كل لب كما فتنت لبي، وأن تأسري كل نفس كما أسرت نفسي!

أهيم بحبٍّ من أهوى وإني

لأرجو الخلق طرًّا أن يهيموا

وإذا ما أغفل العاشقون ذكر اسم

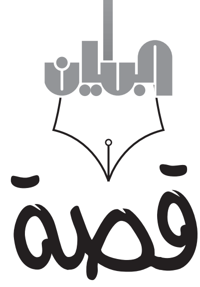
معشوقاتهم، وكتم المحبون حبهم وهيامهم، فإني أعتزُّ بحبك، وأصدع بذكرك، وأجهر باسمك، بل أرفعه عاليا ليعلو فوق كل راية، وليبلغ في المجد أعظم غاية.

كيف لا وأنت بيان السماء المعجز، وفصاحة الرسول البليغ، ولسان الحكمة البالغة، وهدير الخطب المؤثرة، ولحن الشعر البديع، ولغة النثر الجميل..

كيف لا وأنت العربية الخالدة؟!

كيف لا وأنت أنت لغتي..بل أنت وطني وهويتي.




البيان
قصة



في داخل.. سعاد

بقلم: مها ناصر العريفي *

سعاد شخصية كثيرة السرحان.. مشغولة البال دائما.. مما يجعلها في عالم آخر مع نفسها.. كيف هي حياتها.. في العمل.. في البيت.. في المجتمع.. وفى داخلها..

******

كالعادة خرجت سعاد في الصباح مسرعة إلى عملها.. لقد تأخرت مرة أخرى ولكن هذه المرة دون مبرر.. حيث أنها نامت في الليلة السابقة مبكرة.. ولم يكن هناك ما يشغل بالها ويقلق منامها، كعادتها في التفكير حول أمور شتى لا أهميه لها.

كان التوتر باديا على محياها، حين رأت مسؤولها في العمل بانتظارها، معاتبا إياها على تكرار تأخيرها.. حيث بادرها متسائلا:

– المسؤول: نعم ياسعاد.. ماهو عذرك هذه المرة ؟!

– سعاد تحدث نفسها: يالغبائي حتى العذر لم أجد وقتا لتحضيره.

– المسؤول متضايقا: ألم تسمعيني يا سعاد ؟!.

– سعاد متداركة: نعم.. نعم أبو نواف.. سمعتك ولكن لا أدرى ماذا أقول لك.. سامحني هذه المرة، وسوف لن تجدني أتأخر مستقبلا إلا نادرا.. وذلك طبعا للضرورة..

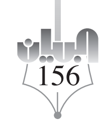
– المسؤول: إنك يا سعاد موظفة مجتهدة، ولكني لن أستطيع تجاهل ذلك مرة أخرى، حيث سأضطر لاتخاذ إجراء سوف لن يكون في صالح مستقبلك الوظيفي أبدا..

– سعاد تحدث نفسها: آه وما أحلاه من مستقبل.. وسط هذه الغرفة التعسة المتهالكة، وهذه الملفات المدفونة بالغبار، لموظفة الأرشيف سعاد محمد..

– المسؤول: كم أنت كثيرة السرحان يا سعاد.. ها أنا أحدثك باهتمام بينما أنت مشغولة بالتفكير بأمور أخرى، والله وحده أعلم ما هي، ولكن أرجو أن تبعديها عن تفكيرك حين تأتين إلى عملك.. سعاد.. سعاد.. هل

---

* كاتبة من الكويت.



تسمعينني ؟! هل فهمت ما طلبته منك؟!.

– سعاد: بالطبع..بالطبع.. كنت تريد منى أن..أن.. أُعيد ترتيب هذا الرف خلفي أليس كذلك؟.. حسنا سوف أبدأ بترتيبه الآن..

– المسؤول ضاحكاً: أجل ذلك ما طلبته منك بالضبط.. والآن هيا ابدئي العمل قبل أن ينشغل بالك مجددا..

– سعاد تحدث نفسها في حيره: مالذي يقوله.. ينشغل بالي.. بماذا !!.. ولكن لا يهم، مادام قد تجاوز عن تأخيري مرة أخرى..

***

انتهى الدوام، ولنا أن نتصور اصطفاف الموظفين وتدافعهم حول ساعة الدوام، الكل يريد إثبات وقت خروجه على كرت الساعة، والانطلاق بحرية نحو الخارج، بينما سعاد، فقد حجزت لها مكانا أمام الساعة مباشرة، فهي لا تريد أن تتأخر أكثر من ذلك على طفلها الرضيع في المنزل.

– سعاد (في داخلها): أيجب أن نقف كل يوم هكذا أمام هذه الآلة القبيحة ؟؟!!.. آه لو أستطيع كسرها بهذا الملف الذي في يدي، وأكون قد ضربت عصفورين بحجر واحد.. فالساعة سوف تتوقف عن العمل، وأكون قد تخلصت من هذا الملف الثقيل، ولا أضطر لمراجعته في المنزل، كما طلب منى أبو نواف.

– موظف الساعة بحدة: هيا يا سعاد، ألا تريدين الذهاب ؟!!!.. لماذا لا تضعين كرتك في الساعة ؟!!!

– سعاد تحدثٍ نفسها وهى تضع الكرت بتأن، بينما موظف الساعة ينظر إليها متململا: لا يحق لأبيٍ نواف أِن يطلبَّ مني العمل خارج ساعات الدوام.. سوف أطلب منه غداً تعويضاً عن ذلك.. ولكن ربما سيكون شديدا معي بعد ذلك حين أتأخر.. لا.. لا..لا بأس، خدمة مقابل خدمة..

***

ليت الجميع كالتزام سعاد بقواعد المرور ... فها هي أول من يقف أمام الإشارة الحمراء.. ولا تنطلق إلا بمزمار يدوي من السيارة التي خلفها، منبها إياها بأن الإشارة لم تعد حمراء..

وأخيرا.. هاهي أمام منزلها، ولكن أين مفتاح المنزل ؟؟.. ما أكثر المخابئ في حقيبة يدها ...

– سعاد وهى تبحث عن مفتاح المنزل في الحقيبة: كم مرة أطلب من فهد أن يغير مفتاح الباب، إنه صغير جدا.. كيف عساي أجده بسرعة، وهو بهذا الحجم الصغير !!.. تُرى.. لم لا يقومون بصناعة مفتاح كبير خاص لي ؟!



وبعد عناء.. تجد سعاد المفتاح.. ثم تفتح باب المنزل، وتنطلق مُسرعة إلى داخله وهى تنادى: محمد.. حمودي.. حبيبي حياتي عمري.. أين أنت؟

تأتى الخادمة حاملة حمودي الرضيع إلى سعاد التي تتلقفه منها، ممطرة إياه بالقبل، وتكاد تعصره باحتضانها له..

- الخادمة: مدام.. بابا فهد سوف يأتي على الغداء.. لقد اتصل وأخبرني أنه....

- سعاد مقاطعة: أعلم أعلم.. هيا اذهبي بسرعة وحضري الغداء لي، إنني في أشد الجوع..

- سعاد تحدث نفسها وهى تقوم بتبديل ملابسها: ما أشد حرص فهد.. لقد اتصل بي في العمل، وأخبرني بأنه سوف يتأخر مضطراً في عمله، ولن يعود قبل موعد الغداء، وها هو يتصل بالخادمة أيضا، ويطلب منها إعلامي بذلك ... ليتنى كنت مثله..

وبينما سعاد تتناول الغداء وهي تشاهد التلفاز مُستمتعة، يُفتح باب المنزل، ويدخل فهد عليها، ويرمقها متضايقا.. بينما هي في دنيا أخرى..

- فهد غاضبا: سعاد.. ألم يكن بإمكانك انتظاري قليلا.. ألم تخبرك الخادمة بأنني قادم لتناول الغداء في المنزل؟!.. لقد اتصلت بجهازك النقال خلال موعد خروجك من العمل، وكان كالعادة مغلق، ويُرجى الاتصال في وقت لاحق.. ولكن هيهات.. مادامت صاحبة الخط، سعاد زوجتي المفكرة..

- سعاد مدافعة: ولكن الخادمة لم تخبرني بأنك غيرت رأيك، وإنه عليَّ انتظارك على الغداء..

- وهنا يعلو صوت فهد مناديا الخادمة: ميري.. ميري

- الخادمة بخوف: نعم بابا.

- فهد، وهو يعلم بالرد، ولكن للتأكيد ليس إلا: ألم تُعلمي المدام بأنني اتصلت، وبأنني قادم على الغداء ؟؟!..

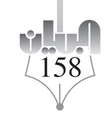
- الخادمة مؤكدة: نعم نعم.. وقد أخبرتني المدام بأنها تعلم ذلك مُسبقا..

- فهد: هيا اذهبي الآن. ثم يوجه الحديث إلى زوجته سعاد.. والآن ما رأيك ؟؟..

- سعاد تحدث نفسها: كم أنا متسرعة، لما لم أُنصت جيدا إلى الخادمة.. ماذا عليَّ الآن أن أقول !!..

- فهد متمالكا أعصابه: سعاد.. هيا، أجيبي ؟

- سعاد: أنا أسفة فعلا.. لم أستمع جيدا إلى الخادمة.. لقد ظننتها تُعيد عليَّ ما أعرفه مسبقا.. أنا حقا لم أكن أقصد أن..



- فهد مقاطعاً زوجته: ولكن إلى متى يا سعاد، مسلسل السرحان هذا.. لا تدفعيني يا سعاد إلى عمل شيء، قد نندم عليه كلانا مستقبلا..

- سعاد في داخلها: ماذا يعني.. هل سيطلقني.. أم يتزوج عليَّ.. يا إلهي لن أسمح بذلك أبدا..

فتقطع حبل أفكارها فجأة، وتثب إلى زوجها مُصطنعة البكاء، وهى تقول: فهد، حبيبي، أرجوك، أنا آسفه جدا جدا جدا.. سامحني هذه المرة، وسوف تراني مستقبلا خلاف ما أنا عليه الآن.. أعدك بذلك.. أعدك..

- فهد وقد هدأت ثورة غضبه: سعاد.. أنت تعلمين بأنني أحبك، ولكن كل إنسان وله طاقة.. أرجوك، كوني معي دائما.. أو على الأقل، أشركيني في تفكيرك.. اتفقنا ؟؟..

- سعاد بسعادة: اتفقنا.. وفى داخلها: كم هو سهل التأثير عليه، يجب عليَّ الآن، أن أخطط أين أريد أن نذهب هذا المساء.. فرصة..

- فهد مبتسما بمكر: على فكرة سعاد.. أين تريدين الذهاب هذا المساء ؟؟..

يقف فهد وبجانبه سعاد أمام شباك الحجز للسينما، فقد قرر الاثنان الذهاب إلى السينما، بناء على رغبة سعاد، وما على فهد، إلا تنفيذ رغبتها، وإلا لن يستطيع مجابهة تغلغلها في داخلها، وصمتها المطبق، كتعبير عن استيائها.

***

- فهد لموظف الحجز: تذكرتان في أول الصالة لو سمحت..

- سعاد بتطفل: بل في آخر الصالة لو سمحت.. وفى داخلها: آخ من فهد.. يريد أن نجلس في أول الصالة، حتى يسهل عليه الخروج... يبدو وكأنه مغصوب على الحضور..

- فهد وهو يبتعد مع سعاد عن شباك التذاكر: أنت دائما تفضلين الجلوس في أول الصالة.. مالذي غير رأيك فجأة ؟!!

- سعاد: لا أبداً.. ولكن صديقتي هند، دائما تنصحني بتجربة الجلوس في آخر الصالة، حيث تكون الشاشة أوضح..

- فهد بمكر: غريبة ... كنت دائما أظنك لا تتفقين ورأيي.. أقصد، رأي صديقتك.. ما اسمها ؟؟.. أظنه هند، أليس كذلك ؟

- سعاد في داخلها (وتعلو وجهها ابتسامة النصر): ما شاء الله عليك يا فهد، لا يمكن أن يفوتك شيء.. ولكن لا يهم، مادام ذلك عكس رغبتك، ووفقا لرغبتي..

***



وبعد انتهاء الفيلم، وخروجهما من صالة السينما، يذهب الاثنان إلى أحد المطاعم، لتناول العشاء..

– فهد مخاطبا سعاد: أين تريدين الجلوس ؟

– سعاد: هناك، بجانب النافذة المُطلة على البحر.

وبعد أن جلس الاثنان وطلبا وجبة العشاء..

– فهد: سعاد.. ما رأيك بالفيلم ؟ بصراحة؟

– سعاد في داخلها: كيف أقول رأيي بصراحة، وهو من اختار الفيلم.. أخشى أن يتضايق، ونحن حتى لم نتناول ملعقة واحدة، من وجبة العشاء..

– فهد بسخرية: نعم نعم.. هذا رأيي أيضا..

– سعاد: لا تكن هكذا يا فهد. لقد كنت أفكر أن أعطيك رأيي، باختصار ووضوح..

– فهد بمزيد من السخرية: إذن كفى عن السرحان، أيتها الناقدة السينمائية، وأخبريني برأيك ؟

– سعاد متجاوزة عن سخريته مرة أخرى: أعتقد بأنه فيلم تلفزيوني، أكثر منه فيلم سينمائي..

– فهد موافقا: أنا أوافقك الرأي، لقد كان مُملا، ولا يصلح لعرضه على دور السينما..

– سعاد متشجعة: كان الأجدر بك، أن توافقني، حين طلبت منك مشاهدة الفيلم الآخر.. ما اسمه ؟.. لقد نسيت اسمه..

– فهد متضايقا: ها أنت تعودين مرة أخرى، إلى انتقاد كل ما أختاره.. هيا كلي كلي.. لقد برد عشاؤك..

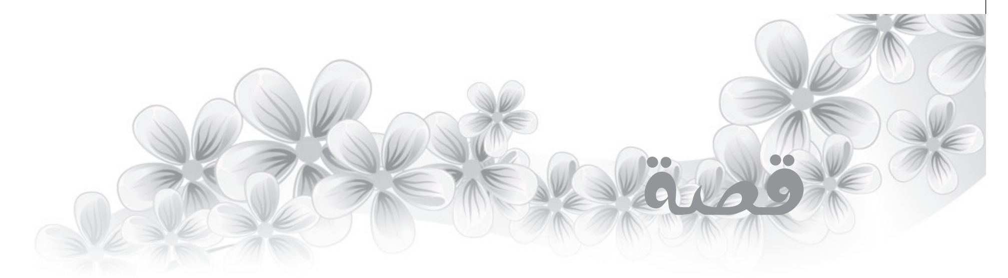
– سعاد تحدث نفسها: تبا لي.. كان على السكوت، مادام قد وافقني الرأي.. أنا فعلا في حاجة إلى دروس في التعامل مع الآخرين.. وأولهم زوجي..

هذه هي سعاد.. دائمة السرحان.. كثيرة التفكير.. توصد الأبواب في داخلها خوفا من تسرب هواجسها.. قلقها.. مخاوفها.. أحلامها.. والأهم من ذلك كله رغباتها.. فهناك الكثير من الردود تدور في رأسها، حول ما يحيط بها من أقوال ومضايقات يقوم بها الغير، وتكون مصدر أذى لها.. ولكنها بطبيعتها، تحتفظ بها بداخلها، والقليل، القليل جدا، هو ما ينسل من رأسها إلى لسانها..

أي بعبارة أخرى.. هناك دائما.. وفى كل الأوقات.. شيء ما يدور.. في داخلها..

***





ذات صباح مشرق

بقلم: فيصل سعود العنزي *

ذات صباح مشرق جميل تتحرك به نسمات الهواء الباردة لتزرع به البسمات على العابرين في الطريق ، وصل أحمد إلى منزل والده فوجد أباه جالسا في الحديقة يشرب الشيشة وأمه جالسة على الأرض توقد الفحم ، سلم عليهما وقبل رأسيهما وجلس على الكرسي، قالت والدته حظك حلو يا أحمد لقد خبزت خبز التنور فانتظر عدة دقائق لآتيك بطعام الإفطار ونفطر سويا ،فتشكر منها أحمد بقوله لا تتعبي نفسك يا أمي، وما إن همت للانصراف حتى صرخ بها والـده: أين الفحم أيتها الغبية؟ ضعي الفحم على رأس الشيشة ومن ثم انصرفي بلا رجعه. ابتسمت الأم خجلة وفعلا وضعت الجمر وانصرفت، طبعاً هذا الأمر لم يعجب أحمد ولم يعلق وانتظر ذهاب والدته، فحدث والده قائلاً: يا والدي إن هذا التصرف لا يليق بك، فأنت كبرت وأمي امرأة عجوز يجب احترامها وتقديرها والاهتمام بها، وأنا إلى الآن أستغرب سوء معاملتك لها طوال السنين الماضية!! فنظر إليه والده مجيباً: يا ولدي النساء نوعان نوع يبحث عن التقدير والإحترام ونوع آخر يبحث عن الإهانة والتوبيخ، ووالدتك لو كنت أحترمها وأقدرها لما أحبتني . أنت تعلم أنها كانت متزوجة من ابن عمها قبل زواجي بها ، ولقد كان يحملها على كفوف الراحة ويقدرها ويحبها ويحترمها ويأتي لها بما تريد، ولكنها كانت تتذمر منه وتسيء التصرف معه فضاق بها ذرعا فطلقها، بعد ذلك تقدمت لخطبتها بزواج تقليدي عن طريق الأهل وما إن دخلت عليها في ليلة الدخلة حتى فاجأتني بقلة أدبها فلم أتمالك أعصابي وضربتها بظهر كفي على وجهها فلم تنطق ببنت شفة فخفت وذعرت من أهلي وأهلها كيف أضربها ونحن في ليلة عرس! ولكنها لم تخبر أحداً ولاحظت بعد أيام أنني إذا احترمتها بدأت بالتذمر والشكوى وإذا ضربتها

---

* كاتب من الكويت.



وأهنتها أحبتني وأكثرت من مديحي، فتذكرت ابن عمها وسلوكه معها، ومنذ ذلك الحين وأنا أتعمد إهانتها وإذلالها ليس لأجلي بل لأجلها ، فاندهش أحمد من كلام والده، ولكنه انصرف منزعجا.

في اليوم التالي جاء احمد إلى منزل والده فوجده يجلس في الحديقة ويشرب الشيشة وأمه توقد الفحم فسلم عليهما وجلس على الكرسي فسأله والده لماذا انصرفت أمس ولم تفطر معنا؟ فقال لوالده: لقد تذكرت أن زوجتي استفزتني ليلة الدخلة وأنا قدمت لها كل شيء من اهتمام وتقدير وحب ولكنها دائما تتذمر مني فأردت أن أخبرها أني عرفت ماذا تريد، وفهمت عليها و أعاملها مثل ما تعامل أمي لعلها تحبني، فرجعت إلى المنزل وما إن رأيتها حتى قمت بضربها وشتمها وإهانتها، ولكنها للأسف حملت أغراضها وذهبت إلى بيت أهلها وطلبت الطلاق ، فضحك الأب والأم، وقالت له والدته: يا ولدي المرأة تخبرك ليلة الدخلة عن ماذا تريد بنظراتها وتلميحاتها إما تريد الاحترام أو تريد قلة الاحترام فيكون صراعا بينك وبينها في من يطوّع الآخر، وهي طوعتك، وأنت تريد تغير ما عودتها عليه بعد هذه السنوات!!

ليتك ضربتها ليلة الدخلة فإما أن تطيعك وتمشي على هواك أو تطلقها منذ ذلك الحين . وضحك الأب وأحمد معه وبعد الضحك والمداعبة رفع الأب هوز الشيشة وضرب به أم احمد وقال لها: منذ متى تضحكين معي؟ ضعي الفحم على الشيشة. فنظر احمد إلى والده ووالدته وابتسم وقال: (ألا يحق لي أن أعبر لها عن حبي مثلما أريد؟)





أولاد العقرب الأصفر

بقلم: بسام طعان *

عام مضى، والآخر يكاد ينتهي والدم فيه قد بلغ الزبى، عام مضى وكل ما في البلد ينذر بالموت الزؤام والفظائع،عام مضى والشوارع تبكي وصالة المركز الثقافي تعج بالحضور الذي جاء يستمتع بالأمسية الثقافية.

ما إن نطق عريف الأمسية اسم الكاتب حتى صعد إلى المنبر بخطوات متعبة وبوجه فيه حطام زمن آفل، جلس في المكان المخصص له، وزع على الحضور نظرات تشي باستغراب وتعجب وحيرة وقلق وأشياء أخرى كثيرة، ومثل من كان مختصما مع نفسه والعالم، هز رأسه هزات كثيرة وسط نظرات الاستغراب من الحضور، لم يبدأ بشكر أو تحية الحضور كما جرت العادة، وإنما ابتسم ابتسامة ساخرة:

. قبل اضطراب بلادنا التي آلت إلى ما هي عليه الآن من العار والدمار وتخثر الدماء المستباحة، كنا نعيش مشروع أمن وأمان، والآن تحول البلد إلى وردة ذابلة فوق مستنقع، وأصبحنا نهوي في سفوح الطمي والروائح الكريهة، وتكاد تستبد بنا حالة من الهلوسة المدمرة.. كيف نكتب ونبدع والخراب والدمار يتحاوران أمامنا؟ عما نكتب وكل شيء في البلد مدمر ومحترق؟ تعالوا نسأل الجميع لمَ القتل؟ لمَ الدمار؟ أيعقل أن يرسم جاهل وحاقد أحلام أمة على قالب من الثلج؟

سكت للحظات، سحب نفسا عميقاً، زفر ثم أضاف:

. كيف أكتب قصة وأنا قبل ساعة كنت في مجلس عزاء، وبعد ساعة أخرى سأذهب إلى مجلس عزاء آخر؟ كيف أكتب قصيدة وأنا لم أنم منذ ثلاثة أيام بسبب دوي الانفجارات؟ ثم على أي إيقاع أو أي وزن أكتب القصيدة؟ هل أكتبها على وزن أو إيقاع « عزرائيل»؟ كيف أفكر بالكتابة وسط هذا الضجيج والتجييش، فأنا لا أستطيع أن أنسى ابن جاري الذي قتل دون سبب، ولا صديقي الأديب الذي قتل مع ولديه، ولا ابن مدينتي الذي اختطف ولم يستطع والده جمع الفدية حتى الآن، ولا ابنة زميلي التي

---

* كاتب من سوريا

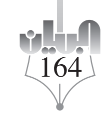


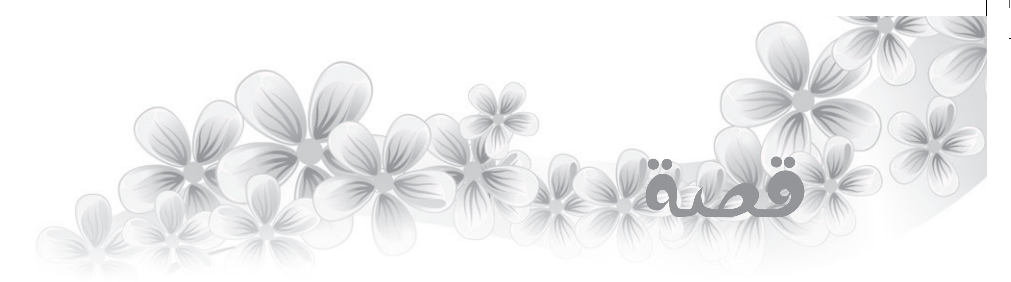
اختفت منذ عشرة أشهر ولم يعد لها أي أثر، هل سيكون لما أكتب أي طعم أو لون أو فائدة في زمن تحول فيه الحق إلى باطل والباطل إلى حق؟

توقف عن الكلام ريثما يسترجع أنفاسه الباكية وكانت في تلك اللحظة سحابة صغيرة من الغضب والألم تمر بوجهه، وفجأة سقطت دمعة من عينه، مسحها بكفه ثم حدق بالحضور الصامت:

ـ أنتم ماذا تفعلون هنا.. هل هذا وقت الاستماع إلى القصص والأشعار؟.. انهضوا.. اذهبوا وقولوا لأولاد العقرب الأصفر ارحلوا من ماضينا ومستقبلنا، كاذبون كنتم في ابتساماتكم لنا، لسنوات طويلة خدعتمونا بأناشيدكم وشعاراتكم ونحن صدقناكم وكنا نرددها آلاف المرات قبل الأكل وبعد الأكل.. قولوا لهم يا من بعتم ضمائركم وأمهاتكم وأوطانكم، ونهبتم ثرواتنا وقوت يومنا، ارحلوا وخذوا كل ما تستطيعون حمله من أموالنا.. قولوا لهم يا همج يا تتار العصر، أنتم لا تنتمون إلينا ولا إلى البلد، ارحلوا من عمرنا ودمنا وجرحنا، ارحلوا وخذوا معكم فتن طوائفكم ومذاهبكم، خذوا أحزابكم وإعلامكم المريض، كتائبكم وميليشياتكم المنبوذة، خذوا كل منظماتكم، خطاباتكم، خلافاتكم ، صراعاتكم، وأطماعكم.. قولوا لهم يا لصوص، حولتم دماء الشهداء إلى شركات وعقارات وصفقات سرية ورميتم البلد في المزاد، ارحلوا وخذوا نفاقكم ورصاصكم اللعين.. قولوا لهم يا تجار بلا ضمير، لم يعد يهمكم شيء قدر بطونكم وجيبوكم وأصبحتم ألعن من العقارب الصفراء في الصيف، ابتنيتم العمارات وصارت لكم في البنوك أرصدة لا تأكلها النيران، ماذا تريدون منا بعد؟ ارحلوا وخذوا لا مبالاتكم على بؤسنا وجوعنا وهمنا وخنقنا وذلنا ويأسنا وحزننا، خذوا ما تريدون وارحلوا عن وجوهنا نتوسل إليكم.. قولوا لهم، إلى متى ستمتلكون مقبض المدية وزناد الطلقة؟ ارحلوا واتركونا حفاة عراة فوق تراب بلدنا المسكين، ارحلوا قبل أن تبيعوه وتبيعوننا في المزاد.. انهضوا يا أصنام مما تخافون؟

فجأة ارتفعت رايات التصفيق عاليا، وغطت سماء المركز الثقافي، في تلك اللحظة، تحول التعب في جسمه إلى قوة، شعر بأنه تصالح مع نفسه قبل أن يتصالح مع العالم، نزل من على المنصة بخطوات ثابتة رشيقة، وقبل أن يخرج من الصالة، تقدم منه شخص طويل وعريض وجاهل وحاقد ومعه تهمة جاهزة مثل طابع البريد، أمسك بيده، سحبه بعنف، ثم بلل الطابع بلسانه الطويل، وما لبث أن ألصقه على ظهر الكاتب الذي بدا سعيداً بهذا الطابع، وظلت رايات التصفيق ترتفع.





جنوني

تأليف: تشارلز بوكوسكي ●
ترجمة: حسين عيد *

هناك من الجنون درجات، وكلما كان جنونك أكثر وضوحا كلما كان واضحا للآخرين أيضا. كنت قد أخفيت جنوني في نفسي خلال معظم حياتي، لكنه ظلّ كامنا هناك. وللمثال حين يتحدث إليّ شخص ما عن هذا الأمر أو ذاك، وعندما يثير هذا الشخص مللي بسبب من تعميماته البالية، أتخيّل أن رأس هذا الشخص تستريح على قاعدة مقصلة «الجيلوتين»، أو قد أتخيّلهم في مقلاة ضخمة يجري قليهم عليها وهم ينظرون إلىّ بعيون وجلة، وقد أحاول إنقاذهم فعلا في مثل تلك الحالات: لكن بينما كانوا يتحدثون لم أكن أتمالك نفسي من أن أتخيّلهم بذلك الشكل. أو إذا كنت في حالة مزاجية معتدلة قد أتصورهم راكبين دراجة يقودونها بسرعة بعيدا عني. ببساطة، كانت لديّ مشاكل مع البشر. لكنني أحبّ الحيوانات. إنها لا تكذب عليّ، ونادرا ما تحاول أن تهاجمني. قد تكون ماكرة في بعض الأحيان، لكن ذلك مسموح به. لماذا؟ لقد أنفقت معظم فترات شبابي وأواسط عمري في غرف نوم ضيقة، محاصرا هناك، محدّقا إلى جدران، ستائر ممزقة، ومقابض أدراج المزّينة. كنت معنيّا بالجنس الآخر راغبا به، لكنني لم أكن أريد القفز عبر كلّ تلك الأطواق للحصول عليه. كنت مهتما بالمال، لكن مرّة أخرى تماما مثل الإناث، لم أكن أريد فعل الأشياء المطلوبة للحصول عليه. كلّ ما رغبت به كفاية هو أن أحصل على غرفة وعلى شيء أشربه. إنني أشرب عادة وحيدا في الفراش، مع كلّ الستائر مسدلة. كما ذهبت في أوقات أخرى إلى البارات لمقابلة الجنس البشري، لكن الجنس البشري ظلّ على حاله. ليس كثيرا بل غالبا أعلى من ذلك بكثير. وقد تفحّصت المكتبات في كلّ المدن. كتابا وراء كتاب. قليل من الكتب قالت لي شيئا. وكثيرا ما أثارت غبارا في فمي ورمالا في ذهني. لم يكن أيّ منها يرتبط بّما كنت أشعر: مثلما كنت – هنا الآن – دون أن يكون لديّ أيّ شيء أو أريد شيئا. كم ضاعفت مجموعات الكتب المؤلفة كلّ منها من مائة كتاب فقط من غموض أن يكون لها عنوان، جسم، حركة، حديث، وفعل أشياء. لم يبدُ أنّ هناك أيّ شخص عالقا بجنوني المحدد. أصبحت عنيفا في بعض البارات، وكانت هناك معارك الأزقة التي خسرت معظمها.

---

* مترجم من مصر

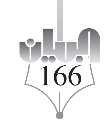


لكنني لم أكن أقاتل شخصا محددا على وجه الخصوص. لم أكن غاضبا. لكنني فقط لم أستطع فهم البشر، ماذا كانوا، ماذا فعلوا، وكيف نظروا. كنت أدخل وأخرج من السجن، وقد طردت من غرفي. نمت على مقاعد الحدائق، وفي أفنية المقابر. كنت مرتبكا، لكنني لم أكن حزينا. لم أكن فاسدا. لم أستطع فقط القيام بأيّ شيء مما كان هناك. كان عنفي ضدّ فخّ واضح. كنت أصرخ وهم لا يفهّمون. وحتى في أكثر معاركي ضراوة عندما كنت أنظر الى خصمي وأفكر، هل هو غاضب مني، إنه يريد قتلي. ثم يتحتم عليّ أن أوجه لكمات حتى أبعد الوحش عني. ليس لدى البشر حسّ دعابة، إنهم سخيفون تماما بجديتهم التي يحيطون أنفسهم بها.

لا أعرف من أين جاءتني الفكرة في مكان ما على امتداد الطريق، حين بدأت التفكير في أنني ينبغي أن أصبح كاتبا. ربّما يمكنني أن أجد الكلمات التي لم أقرأها، وربّما من خلال ذلك العمل قد أصرف ذلك النمر عن ظهري. هكذا بدأت وتوالت عقود دون كثير من التوفيق. أصبحت الآن كاتبا مجنونا. مزيد من الغرف، مزيد من المدن. كنت أغوص إلى أسفل وأسفل. تجمدت ذات مرة في كوخ من ورق قطران في أتلانتا، عشت بدولار وربع دولار في الأسبوع دون سباكة، دون ضوء، دون حرارة. جلست متجمدا في قميصي بولاية كاليفورنيا. وعثرت ذات صباح على كعب قلم رصاص صغير، وبدأت كتابة قصائد على هوامش صحف قديمة على الأرض. وأخيرا، ظهر أول كتاب لي، وأنا في الأربعين من عمري، هو كتيب قصائد «زهرة، قبضة، وعويل وحشي». وصل طرد كتب بالبريد. فتحت الطرد. كانت هناك مجموعة كتيبات صغيرة. رصصت على المشى الجانبي كلّ الكتيبات الصغيرة، وركعت بينها، وعلى ركبتي التقطت «زهرة، قبضة» وقبلته. حدث ذلك منذ ثلاثين عاما.

مازلت أكتب. كتبت ٢٥٠ قصيدة في الشهور الأربعة الأولى من هذا العام. مازلت أشعر بالجنون يتدفق داخلي، لكنني لم أصل إلى الكلمة بالشكل الذي أردته، ومازال النمر رابضا على ظهري. سأموت والنمر ابن الكلب مازال على ظهري، لكنني لم أقاتله أبدا. وإذا كان هناك أيّ شخص يشعر أنّه مجنون بما فيه الكفاية كي يصبح كاتبا، فإنني أقول له امض قدما، اكشف تلك الرموز. إنه أفضل جنون هناك، فالقرون بحاجة إلى عون، والجنس البشري يبكي طلبا للضوء، المقامرة، والضحك. امنحه ما تريد. هناك ما يكفي من الكلمات لنا جميعا.

● تشارلز بوكوسكي (١٩٢٠-١٩٩٤) شاعر وروائي وكاتب قصة أمريكي. كتب آلاف القصائد ومئات من القصص القصيرة والأعمدة الصحفية وست روايات.



ذكريات عابرة عن الكويت

(٢-٢)

بقلم: الشيخ حمد الجاسر *

خص أستاذنا الفاضل الشيخ حمد الجاسر هذه الذكريات الطريفة عن الكويت، مجلة «البيان»، ويسعد «البيان» أن تنشرها على صفحاتها شاكرة ومقدره.

ترجع أولى هذه الذكريات سنة ١٣٤٨هـ ، وذلك عندما وقع في يدي جزء من أولى مجلة صدرت في تلك البلاد، ولعلها أولى مجلة صدرت في جزيرة العرب، عنيت بالأبحاث التاريخية والجغرافية والأدبية، وهي مجلة «الكويت» التي أصدرها المؤرخ الشيخ عبد العزيز الرشيد، لقد صدرت هذه المجلة في سنة ١٣٤٧ (يونيو (١٩٢٨م)، وبعد شهر من صدورها صدرت في مكة مجلة الإصلاح، غير أن مجلة الكويت أشمل أبحاثاً وأعم فائدة، وإن كانت مجلة الإصلاح أعمق تركيزا وبحثاً، إلا أنها عنيت بالنواحي الدينية أكثر من غيرها.

كانت مجلة الكويت تنشر كثيراً من المقالات المتعلقة بجغرافية الجزيرة وأدبها وأنساب قبائلها، فدفعني ذلك إلى الحرص على قراءة جميع أجزائها في سنتيها اللتين لم تتجاوزهما.

وحجبت في عام ١٣٤٨ وهي آخر سنة المجلة، فقابلت الشيخ عبدالعزيز الرشيد حيث حج ذلك العام، ولقي من الشيخ عبد الله بن سليمان مدير المالية آنذاك رعاية كريمة، واجتمع مراراً بالمغفور له الملك عبد العزيز، وألقى بين يديه قصيدة كان مطلعها:

أما الحجاز ففيه نجل أشاوس

من آل يعرب زينة الأكوان

ولعل صلته بالشيخ عبد الله سليمان هي التي هيأت له الوسائل للسفر

---

* باحث من السعودية



إلى بلاد الجاوة (أندونيسيا) وقام هناك بإصدار مجلة «التوحيد» وقبل هذا اجتمع بيونس بحري المعروف بالسائح العراقي في جاوة، فتشاركا في إصدار مجلة «الكويت والسائح العراقي»، غير أنه لم يطل أمدها، وكنت أكاتب الشيخ عبدالعزيز الرشيد هناك، وأنا إذا ذاك طالب في «المعهد السعودي» في مكة، والواقع أن مجلة الكويت كانت من أولى المجلات التي أثرت في اتجاهي تأثيرا لا يزال مستمرا.

وعندما كنت في القاهرة قبل ثلاثين عاما قال لي أحد أصدقائي ذات يوم: قدم إخوان لنا من الكويت، مبعوثين لطلب العم، وقد انزلوا في أحد الأروقة التابعة للأزهر فلنذهب لزيارتهم، فكان، ذلك وهم: عبد العزيز بن حسين وابن جسار والعدواني ويوسف المشاري، وفي أثناء الزيارة تحدثت مع الأخير وحبذت له الالتحاق بكلية الآداب وكنت من طلابها بعد أن أوضحت له سهولة ذلك، وفعلا، التحق بتلك الكلية، غير أن حوادث فلسطين كانت من الأسباب حالت بينه وبين مواصلة الدراسة، فأبعد من القاهرة على ما فهمت.

وبعد بضع سنوات سافرت إلى الكويت بطريق البر من الظهران فنزلت في فندق يدعى «الفندق العصري» ويعتبر في ذلك العهد من أحسن الفنادق وأقلها كلفة مع أن صحيفة الماء فيه ندما يحتاج المرء إلى الاستحمام تكلف ثمنا: ربيتين، ولهذا كنت عندما أريد الاستحمام أذهب إلى ساحل البحر وأسبح فيه كما أشاء ولا أدفع شيئاً – في ذلك العهد -!

وفي صبيحة يوم من الأيام اتجهت من الفندق إلى داخل البلدة، فاستوقف نظري مكتبة صغيرة تحمل اسم «مكتبة الخليج» فوقفت عندها فقدم لي صاحبها كرسياً جلست عليه لكي أتصفح أسماء الكتب، ثم قلت له: ألا تعرف شخصاً يدعى فلان؟ فسألني ومتى عرفت هذا الشخص؟ فأخبرته عن قصة اجتماعي به في القاهرة عن الاتصال بالأستاذ أحمد أمين مدير «كلية الآداب» وعن إلتحاقه بتلك الكلية فبادهني بقوله: إذن أنت فلان، وأنا ذلك الشخص، وبعد قليل أتى شاب أسمر اللون، فسلم وجلس وقال: يظهر أن الأخ من السعودية، فقلت وكيف عرفت هذا؟ فقال : لأنك تحمل جواز السفر بارزا في وجهك يعني اللحية، ثم سألته: فأجاب بأنه عربي من جنوب الجزيرة يشتغل في التعليم ، ويصدر مجلة قال عنها: «لحسن الحظ والمناسبة الطيبة صدر أمر الشيخ أطال الله مره بإيقافها هذا اليوم!، بعد أن صدر منها سبعة أعداد» وهي مجلة شهرية تدعى «كاظمة» وكان سبب الإيقاف فاتحة ذلك الجزء عن المعلمين ثم عرفت أنه الأستاذ أحمد بن زين السقاف.

ومن الذكريات الطيبة التي أحملها لذلك البلد الطيب مجلة كانت

تصدر في القاهرة باسم «البعثة» وتضم بحوثاً تاريخية ممتعة عن تاريخ الكويت غيره من الأقطار الواقعة في شرق الجزيرة .

ومما يتصل بزيارتي للكويت أنني عرفت في القاهرة أثناء إقامتي فيها شاباً أكمل دراسته هناك وكان صديقاً لأناس تربطني بهم روابط الصلة والصداقة، كنت أجتمع به كثيراً عندهم، هو الأستاذ عبد اللطيف سعد الشملان، وعندما مررت بالكويت زرت عالمها الجليل الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، فاجتمعت بالأستاذ عبد اللطيف عنده، وكان إذ ذاك يتولى العمل في المحكمة، فجرى حديث بيني وبينه حول كتاب ألفه أحد أصدقائه لما كان في القاهرة، فأحدث ضجة عظيمة لدى علماء الدين وشاركنا الشيخ يوسف بالحديث مشاركة تدل على أنه قرأ الكتاب قراءة دراسة وتفهم، تنم عن سعة أفق هذا الشيخ وبعد نظره.

وممن عرفته من أدباء الكويت، صديقي المغفور له الأستاذ الشيخ خالد بن محمد الفرج، الذي توطدت الصلة بيني وبينه بعد أن أنتقل إلى القطيف حتى توفي رحمه الله.

● العدد الثالث والأربعون- السنة الرابعة – أكتوبر ١٩٦٩م.



الرفض
وقصة سليمان الشطي

بقلم: سليمان الخليفي *

لقد قرأت قصة الشطي «الصوت الخافت: الخ..» والتي نشرها في عدد فبراير ١٩٦٧ من مجلة البيان وأحببتها. ولكن الذي جعلني أحزن لهذا الكاتب هو أن أحداً لم يتطوع للكتابة عنها. باستثناء طارق عبد الله الذي تكلم عن تكنيكها. وبدافع من حبي لهذه القصة، وليس لأن أحداً لم يكتب عنها، أقدمت على هذه الكتابة.

وقبل البدء سأقوم بمحاولة رسم مقاييس فنية للقصة القصيرة هي مقاييسي الخاصة التي استلهمتها من خلال تجربتي وتمثلي لها وذلك لاعتقادي أيضاً بأن هذه المقاييس ممكنة الاستشفاف في هذه القصة.

إنني أتصور أن من أهم سمات القصة القصيرة هو مباشرتها في وضع الإنسان، كذات متفردة عما عداها من الكائنات في علاقة مع الحياة الخارجية (الظروف المختارة والمحيطة بتطور المضمون) دون محاولة لرسم شخصيته، كما يحدث في المسرحية والرواية، وإنما يترك استشفاف هذه الشخصية (حين تكون طبيعة الشخصية هي وسيلة التلاحم بأنواعه بين الذات والمجموع) من خلال هذه المباشرة في العلاقة.

وعلى هذا الأساس وكون الإنسان مجرد ذات في الشكل الفني يجعل منه احتواء لحقيقة أكثر منه تجسيداً لواقعه وهذه ليست بمثابة الغاية للقصة القصيرة وإنما هي وسيلتها لوضع الإنسان كمشكلة من خلال منظار

---

* كاتب من الكويت.



الفكر والأخـــلاق بصفته ممثلاً لقيمة مهملة. فالفكرة إذاً، هي مزيد من محاولات تحاشي الخلط. فهو حينما يكون موضوع نقاش، أي الإنسان فإنما ليتبين- ليس كإمكانية لتفرد بتكويناته العديدة- بل لكونه عرضة لكل عمليات القهر. وصولاً لهذه النقطة أظنني أستطيع القول بأن الدافع الفني لوجود مثل هذا الشكل هو الإحساس بالصراع مع الزمن(١).

إنـه محاولة الإســراع في تحريك مصادر الخجل وقابليات التمرد لـدى الإنـسـان بـأبـسط صـورة من صـور الاقتضاب الفنـي.. من هنا تبدو إمكانية أن تكون القصة عبارة عن معالجة للحظة انفعالية، أمراً طبيعياً. ومن هنا تستمد القصة القصيرة مقاييسها الجمالية.

سأبدأ بالحديث مع مضمون القصة وهـو يتطور في حالاته المختلفة رأسـاً، آمـلاً أن أحـدد موقفي من الشكل الـذي تتسم بـه، من خلال هذا الحديث.

هل الإنسان يرفض الآلة؟ أي إحدى وسائل المدنية.. أم أنه في الواقع يرف الوضع الذي يؤطر أو يكتنف الآلـة؟ وهـو مجموعة الأخلاقيات التي أنتجتها المصالح الخاصة. إن الجواب بالإيجاب على هذه الفقرة الأخيرة يتمثل فيما اقترحت تسميته بالبعد الاجتماعي.

البعد الاجتماعي

ففي هذه القصة هناك إنسان فقد أجـزاء مـن كيانـه نتيجة لحادث. فـأصـبـح يـحـمـل بـقـايـا لـم تتمكن الآلة م القضاء عليها، هذه البقايا استطاعت التمرد بشكل صرخة وتأخذ حقها بالامتداد.

إن هـذا الإنسان بـدأ يأخذ مرفقاً جـديـداً مـن الأوضـــاع حينما بدأ يدقق في كل شــيء. وزوجـه وهي من نفس البيئة بدأت تأخذ جانباً متعاطفاً معه.

إن تغير نبراتها وتهذيب «البشت» لـه هـو جـزء من الالـتـفـاف المبدئي حوله. وهذا يتجسم بشكل إيجابي من خلال غضبها لاضطراره لبيع «البشت» فالأشياء الخاصة كذلك «الـبـشـت» هـي الـكـسـب وهـو أحد الحـقـوق الـتـي بـذل فيـهـا العمل، وهـو مصدر الكسب ولكن حينما تـغـلـق الأبـــواب فـتـتـحـول المكاسب والحق إلى مصادر وحيدة للكسب ولأن هـذه الأشـيـاء لا تتوفر فيها استمرارية المصدر الطبيعي، فهذا

يعني أن الوصول إلى نقطة معينة يكون سعياً. وهي أن خللاً ما قد حدث.

هذا الإنسان بدأ يحصي أنفاسه ما دام أن كل شيء يباع حتى اللاشيء والذي يستطيع بيعه هو المالك لكل شيء.

ولكنه خرج يبحث عن عمل. عن فرصة تكون مصدر كسب جديد. واستمر يحصي خطواته حتى التقى بأحد الذين يستطيعون بيع اللاشيء فهؤلاء الأشخاص يحضرون مليون مرة حتى يأخذوا حقهم. أما العجوز تلك، وهي التي لم تستطع أن تجمع شيئاً، فإنها ستعطيه حقه كاملاً. وهكذا تخنق الضحكة صاحبنا ثم تنفجر هذه الضحكة على شفتيه. إذ إن المهم في الأمر «أليس كل دافع قابضاً» وهنا يضيع منه تسلسل عملية العد ويبدأ من جديد. لكن أمراً يحدث من جديد فتتوقف عملية العد من جديد.

ويلعن خطواته فهو لن يحصي خطواته، أحس الإنسان في داخله بأن هناك من هوى أقوى من استعداده للبدء من جديد. أحس ذلك من قبل أن يلتقي بالحجي ويقول له بأن ليس هناك من أمل لفرصة للكسب وحينما ألتقي بالحجي استطاع أن يتوصل إلى قراره الأخير وهو أنه لن يحصي خطواته أبداً « أنه لم يذق شيئاً منذ الأمس» ومن أجل أن يحل قضية آنية وهي أن يأكل الأولاد، فلابد من تحويل حقوقه ومكاسبه وهي التي بذل فيها عمله إلي مصدر كسب. إذا فهو قد رضخ للوضع.

هذا الحادث في مرحلته الأولى، هو انسحاق الكلب تحت حديد السيارة، وفي مرحلته الثانية: اللقاء بين الغريزي والعفوي الإنساني لتلك العيون، وفي مرحلته الثالثة هو ذلك التضمين في ردود الأفعال، يتمثل حيوياً في تراجع الكلبة للرصيف، ومادياً في حركة البشت (مع وضع قيمة البشت في الاعتبار) حينما حجبت السيارة المسرعة ذلك الكلب.

إذا فالحادث في تكوينه الثالث، هو عملية إيحاء مضادة لعملية اللقاء، التي تتم بدورها عن موقف الاستنكار للجزء الأول من الحادث. هذا هو الحادث كما تتحرك معانيه مستقلاً عن القصة أما كما يقول الشطي: - هو إذا جاز التعبير..



بمثابة معادل موضوعي. فإنه كما حسبت أنني فهمت هذا المعادل الموضوعي- عند محاولة إيجاد علاقة عضوية بينه وبين موضوع القصة ككل - يتمثل في انتقال ما ورائيته بصورة الانفعال العرضي، لدى صاحبنا الأكتع، يدفعه إلى الامتناع عن إحصاء خطواته من جديد.

ولكنني حينما أعتقد بأن هذا الحادث هو عبارة عن مجرد إضافة لون إلى بقعة من نفس اللون، إنما ذلك يصدر عن توفر مثل هذه الماورائية، وذلك الانفعال لدى سماع صاحبنا الحوار الجاري بين صاحب الملك العجوز.

وهكذا تكتمل الصورة فبقايا الإنسان لا تستطيع أن توجد إلا الصرخة التي لا تستطيع قوة الوضع التخلص منها. فحكاية «أنني لم أذق شيئاً منذ الأمس يا ترى لماذا.. بالضبط لماذا؟» هي الصرخة الأخيرة والمنقحة والمركزة التي تنفجر في داخله أبداً.

وهكذا ينزلق البشت من على كتفه وسط النظام. لقد فقد ذراعيه وكانتا مصدر كسبه. ومن جديد يفقد حقوقه المكتسبة فيستمر إنساننا لملاقاة الجزء الآخر من مصيره. لقد كان لقاؤه الأول مع نظام متعفن لوسيلة مادية من وسائل الحضارة التي تنشد الحفاظ على الإنسان. أما لقاؤه الأخير فسيكون مع استعداد متعفن لوسيلة معنوية من وسائل هذه الحضارة. ولكنه الإنسان قد ضاع وسط العفونه.

فانكب الناس عليه يضربونه.. واجتمع الكل يصفع من أجل الأخلاق فانحنى الجسم تحت الصفع والركل.

ولأن الصوت كان خافتاً - فقد تلطخ «البشت» بالوحل- ومرة أخرى تساهم عفونة نظام المثل لتقضي على مصدر الرزق الجديد. الذي كا المفروض أن يكون حقاً وجيهاً وأن لم يكن يكسب الوجاهة لأحد. فيصرخ من جديد كما صرخ من قبله فلعله الشيء الوحيد الذي يستطيع عمله منذ الآن الصراخ.

هل الأكتع يرفض عادله؟ أم أنه يرفض الوضع الذي يتسم به وجودها وهو الخفوت.

البعد السياسي:

لقد بدأ الشطي يمايز بين الشخصيتين بالتدريج بين عادله ووالدتها. والمثال على ذلك مواقفهن

من الشعر فالأم ترى في قصره تشبها بالرجال. وعادله لا ترى فيه سوى التعب. وهو أي الشطي لا يكتفي بالطبع بهذا التفريق بل ليوحي لنا بالتوالي الزمني المشترط. فالفكرة الجديدة تشترط وضعاً سائداً يسبقها. فالأديان والحركات الثورية. الخ.. تلى أوضاعاً سائدة زمنية وتنبع منها جدلياً.

وهكذا يستمر الشطب بتجريد عادله من كونها إنساناً ليرتقي بها إلى كينونة المثل والفكرة. فهي أولاً ملعونة ثلاثاً وهي بالتالي لا تتصل بمسائل الطبخ والغسل ولكنها على علاقة بالكتاب بل تكاد تذوب شخصيتها في الكتاب.

إن عادله في الجانب الآخر تستطيع أن ترى ما لا يستطيعه الآخرون إذ تبينت أن الرجل كان مظلوماً. وهكذا نستطيع أن نجد في عادله ذلك الشيء المفقود في هذا النظام وإذا وجد فهو خافت جداً.. يفتقر إلى الوسيلة التي تحقق وجوده لأن هذه الوسيلة تأتي «أنها تأتي في نفس الموعد.ولا تغير هذا الموعد على الاطلاق. ولكن متى يكون هذا الموعد؟ إن ذلك يقرره تضافر أفعال كثيرة تبدأ من الصفر.. فهي عملية التغيير الشاملة. لذلك فطريق هذه الوسيلة قبل تضافر هذه الأفعال هو طريق العدم.

إذاً فليس من العسير أن نتبين في والد عادله الذي يأتي في نفس الموعد، تلك القوة التي إذا ما توافرت لوجودها الشروط الموضوعية، جاءت لتنفذ عادله من مرحلة الفكرة إلى الواقع.

هل الإنسان يرفض الحياة؟ أم أنه يرفض - فرض رفضه لها عليه-.

البعد الميتافيزيقي:-

لقد قرأت القصة أكثر من مرة وفي كل مرة أقرأها يبدو لي وضع أسماء وضعاً مستقلاً إلى حد ما. على الأقل عبارة عن وضع يتصل بصاحبنا الأكتع اتصالاً عرضياً. أي أن مجرد الصدفة هي التي هيأت لحدوث ما حدث.

والذي كان نتيجة اللقاء بين أربعة عناصر هي من حيث الأهمية عبارة عن الجمهور ومن ثم الأكتع فأسماء وأخيراً الشاب الذي بدا في مغازلتها وكان يعادل السبب المباشر في الأزمة.

وفي الجانب الآخر يأتي الزمن والمكان وهما ذا أهمية رئيسية.

لعلكم ترون بأنني حينما عبرت عن كون الشاب يعادل السبب المباشر فإنني كنت قصدت أن أرفض هذا الفرض.. وهو لو أن الشاب كان تأخر أو كان قد تقدم بعض الوقت.. لما حاول أن يتتبع أسماء وبالتالي لم تسبب أسماء الضرر بالأكتع الخ.

وكأن الزمن الذي تحركت بمقتضاه شخوص القصة كان بمثابة صمام الحركة. لا أظن ذلك بل أنني واثق أن الزمن المقصود والفعال هو ذلك العنصر الذي نستطيع أن نتبينه من خلال الحضارة. أنه حضارتنا قد تحولت إلى ثوانٍ ولحظات متضمنة في صميم حياتنا.

وبعبارة أكثر وضوحاً أنه قيمنا في حالة حركة وتناقض إذاً فالنتيجة التي أستطيع أن أخلص إليها أن وجود أسماء لم يكن ترفاً فكرياً كان الغرض منه هو إضافة بعد جديد للقصة يعزز من وجاهتها الفنية، وإنما كان بعداً صميماً في التركيب الإنساني على هذا يكون الحادث الأخير في مسار صاحبنا الأكتع هو اكتمال الموقف الجدلي الذي يهيئة لأن يصرخ هذه الصرخة.. وكيف يصرخها .. أنه يصرخها بهذه الصورة .. أسماء.

ليس هناك من شك إذاً بأن أسماء لم تكن مجرد أسماء أي مجرد فتاة وبالتالي تكون الصدفة هي السبب المباشر في هذا اللقاء. إذ أن الجنس وهو محاولة لإسقاط الذات في الآخر « والآخر هنا هو الحياة المتحققة في ما راء الأشياء عموماً» ومحاولة أخرى في الوقت ذاته للحصول على هذه الذات بصورة أكثر تحققا من وجهة النظر الرابحة. فتكون النتيجة دائماً هي فقدان هذا الهدف.

تتولد عنها رغبة للتكرار من جديد (وذلك ما كان يحدث للأكتع باستمرار) هو ما يجعل الجنس عبارة عن نزعة إنسانية للتملك. وعلى هذا تكون حركة أسماء في القصة عبارة عن حركة ميتافيزيقية تمثل وجهة النظر لصاحبنا الأكتع، والتي تتنافر مع المواضعات الاجتماعية، وكان لابد أن تتحرك لهذا لا أقول أن صاحبنا كان يعرف أسماء معرفة شخصية، أو يريدها إرادة شخصية، وإنما هي فقط تمثل اكتمال تركيبة البيولوجي والنفسي حينما يحتك بها كقيمة في واقع القصة. ذلك النوع من الاحتكاك الذي يعكس ظروف

القهر الذي يتعرض لها الإنسان من جراء استمرارية الحياة في رغباته لذا فهو يطلبها بعنف حتى بعد أن تسببت في تعميق معاناته بل أنه يصرخ لها بعد فشله في الحصول عليها فشلاً تاماً.

وهكذا فلا غرابة من أن تكون هناك علاقة تكامل بين حركة أسماء وحركة صاحبنا الاكتع. إذ أن الفشل في التملك كان من سمات مسار الأكتع.

ومع أنه كان قد مني بهذا الفشل وعلى مراحل وبدا له أنه سيتخلى عن المحاولة كما قلنا في السابق «في البدء من جديد» إلا أن تبلور هذا الفشل واتخاذه مضموناً يهدد كيان هذا الإنسان، لعله يتراجع عن خطته ورفض ما هو مفروض عليه من واقع. حيث أن موضوع الفشل الذي تعمق في حقيقة أسماء بدأ يزداد إغراء، بمعنى أنه كشف عن جميع إمكانياته، لصاحبنا فيما لو كان قد نسيها مع مرور الزمن فكأن التعبير كان بهذه الصورة: هذا هو الشيء الذي تفتقده ككل.. بهذه الحالة.. وبهذه اللذة. عند ذلك يدب الوعي من جديد لدى صاحبنا ويطالب بأسماء بعد أن فشل في الحصول عليها.

• العدد الثالث والأربعون- السنة الرابعة- اكتوبر ١٩٦٩م.

